

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XII. Núm. 23
1º Semestre 2006

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



EDITORIAL

25 AÑOS SIN TERREMOTO DE JEREZ

DELPHINE CHAMOLLE - MERCEDES GARCÍA PLATA
VALLE INCLÁN: ¿UN AFICIONADO FLAMENCO?

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA
EL TARANTO EN EL CONTEXTO DE LA HISTORIA DEL BAILE

LUIS LÓPEZ RUIZ
LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX, OBRA DE UN JEREZANO

JUAN DE LA PLATA
CENTENARIO DE ANTONIO TRIANA

MAURICIO CAMPAÑA FERNÁNDEZ
LAS SÁTIRAS O SAETAS PRIMITIVAS DE LOJA.
LA TRADICIÓN DE LOS INCENSARIOS

RAFAEL LORENTE HERRERA
LA SAETA DE JEREZ

MANUEL RÍOS RUIZ
EL CORRAL DE LA MORERÍA, CUMPLE CINCUENTA AÑOS DE EXISTENCIA

POESÍA: MEMORIA DE TERREMOTO

RESEÑA DE LIBROS Y DISCOS





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año XII. Núm. 23 - 1º. Semestre 2006

SUMARIO

EDITORIAL: 25 AÑOS SIN TERREMOTO DE JEREZ	3
VALLE INCLÁN: ¿UN AFICIONADO FLAMENCO? Delphine Chambolle, Mercedes García Plata	5
EL TARANTO EN EL CONTEXTO DE LA HISTORIA DEL BAILE Teresa Martínez de la Peña	19
LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX, OBRA DE UN JEREZANO Luis López Ruiz	35
CENTENARIO DE ANTONIO TRIANA Juan de la Plata	47
LAS SÁTIRAS O SAETAS PRIMITIVAS DE LOJA. LA TRADICIÓN DE LOS INCENSARIOS Mauricio Campaña Fernández	51
LA SAETA DE JEREZ Rafael Lorente Herrera	73
EL CORRAL DE LA MORERÍA, CUMPLE CINCUENTA AÑOS DE EXISTENCIA Manuel Ríos Ruiz	85
POESIA	87
RESEÑA DE LIBROS, DISCOS, CASSETES Y DVD DE FLAMENCO	92

Portada:

A.M. Esquivel. Pepita Vargas. Colección de los Duques de Alba.



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

MANUEL PÉREZ CELDRÁN

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es

PAGINA WEB: <http://www.flamencologia.com>

Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)

Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortégón Castellano

C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección
de la misma.*



EDITORIAL

25 AÑOS SIN TERREMOTO DE JEREZ

Hace veinticinco años, una mañana de verano, la del domingo 6 de septiembre de 1981, fallecía repentinamente, en su casa de la barriada de La Asunción, de Jerez, el que fuera popular cantaor de raza gitana, Fernando Fernández Monje, «Terremoto de Jerez». La noche anterior había cantado en un festival, celebrado en Ronda (Málaga) y, ya en el camino de regreso a su casa, de madrugada, se sintió indispuesto; agravándose su estado en su propio domicilio y, a las nueve de la mañana, fallecía de hemorragia cerebral. Moría, así, repentinamente, el mayor ídolo de la afición flamenca jerezana. Veinticinco años se van a cumplir el próximo 6 de septiembre del presente año. Un cuarto de siglo, sin Terremoto de Jerez; sin su cante, si su voz, sin su eco gitano; sin sus bulerías, sin sus seguiriyas, sin sus fandangos y soleares. Sin su baile, rematando todas sus actuaciones. Veinticinco años ya, sin Terremoto de Jerez, artista irrepetible, puro entre los más puros; continuador de una estirpe de figuras gigantes del gitanismo flamenco jerezano, como Manuel Torre, El Gloria, Mojama, Tío Borrico, Tío José de Paula...

Fernando Fernández Monje, había nacido en el número 30 de la calle Nueva del barrio gitano de Santiago, el 13 de marzo de 1934. De vivir, tendría ahora 72 años. Perteneciente a una extensa familia de artistas del cante, del baile y la guitarra, desde muy niño, con apenas siete u ocho años, cuando le llamaban «El Perillito», por lo bonito que dicen que era, ya quiso ser cantaor; haciéndose artista en los tabancos y corrales de las antiguas casas de vecinos de su barrio, especialmente en las bodas y pedimentos gitanos de su misma calle, de la calle Cantarería, de la de la Sangre y Santa María de la Merced.

Ya de muy niño, llamaba la atención con sus cantes y, sobre todo, con sus bailes. Con el baile, muy principalmente; pues todos decían que aquél niño sería un gran bailar; aunque luego sus pasos le llevaran por el camino del cante; grabando su primer disco con 24 años; adoptando para ello el nombre artístico que su hermano mayor, Canelín, en América con doña Concha Piquer, había hecho famoso. Se llamaría Terremoto de Jerez. Y así figuró siempre, en todos sus discos, en los programas y carteles de todas sus actuaciones, hasta el día en que se murió, constituyendo su entierro una grandiosa manifestación de duelo; llegando para despedirle artistas y aficionados de toda España.



Artista de la vida, genio del cante, voz de soníos negros - como la del gigante de la calle Alamos -, era un cantaor general que lo cantaba todo; destacando muy especialmente en los cantes más gitanos, la soleá, la seguriya, y la bulería; dándole a esta última, sobre todo, un imborrable sello propio, un sonido distinto, un endiablado compás.

En los festivales, en la fiesta y en las reuniones, Terremoto de Jerez era el número uno, el mejor, siempre, con mucha diferencia. Y lo más difícil: era, además, cantaor de cantaores, pues cuando él cantaba, todos sus compañeros se acercaban para escucharle; desde el más grande al más chico. Y todos lo hacían embelesados.

Cuando transcurren estos primeros veinticinco años de su ausencia física, el recuerdo de Terremoto podemos decir que está, aún, vivo, entre los aficionados de su tierra; en su pueblo y entre su gente. Su cante sigue vigente; su nombre no ha caído en el olvido; una gran peña flamenca lleva su nombre y, lo que es más importante, su hijo, del mismo nombre, le recuerda constantemente, haciendo sus mismos cantes. Terremoto, - su figura, su arte, su cante -, aún está vivo y presente, en Jerez de la Frontera un cuarto de siglo después de su muerte.



*Fernando Fernández Monje,
«Terremoto de Jerez», (1934-1981)*



VALLE INCLÁN: ¿UN AFICIONADO FLAMENCO?

DELPHINE CHAMBOLLE¹,

UNIVERSIDAD CHARLES-DE-GAULLE LILLE III

MERCEDES GARCÍA PLATA,

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA-PARÍS III/ CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA
DE JEREZ

¡Cuatro cuernos del toro!

¡Cuatro del ciervo!

¡Cuatro de mi vecino!

¡Son doce cuernos!

(*Los cuernos de Don Friolera*, Ramón del Valle-Inclán)

Desde que Ricardo Molina y Antonio Mairena publicaron en los *Cuadernos hispanoamericanos*, su artículo titulado «El cante flamenco y las letras españolas», también capítulo de su libro *Mundo y formas del Cante flamenco*, quedó afianzada la idea entre flamencólogos y universitarios de que la llamada «generación del 98» no era aficionada al flamenco. Varios críticos, Gonzalo Sobejano por ejemplo, mostraron ya cómo algunos de los integrantes de aquella generación sufrían de dureza de oído. Ese desdén por la música procedía muchas veces de la censura de la vulgaridad y del sentimentalismo que posiblemente pueda explicar su rechazo y crítica del flamenquismo. Sin embargo, pensamos que don Ramón del Valle-Inclán tenía una posición más compleja y más rica respecto al arte flamenco, posición que lo distingue de un Baroja, por ejemplo, que no entendía nada de cante ni de baile ni de arte flamenco, cuya estética sólo se le antojaba calificar de «vulgar». Por ello, no podemos reducir su conocimiento del flamenco a meras alusiones «esteticistas y ambientales» como lo escribieron Ricardo Molina y Antonio Mairena y nos proponemos con este trabajo desarrollar la hipótesis de que don Ramón era más aficionado de lo que se suele pensar.

A este fin, se hará, en primer lugar, una breve exposición del origen del anti-flamenquismo entre los intelectuales finiseculares para tratar de comprender sus motivaciones ideológicas. Luego se barajarán varias conjeturas



acerca de los conocimientos del flamenco que pudo tener Valle-Inclán a partir de sus artículos escritos desde México en el periódico *El Universal* y de su afición y relación con el mundo taurino, a su vez vinculado al entorno flamenco.

En segundo lugar, a partir del análisis de varios ejemplos de utilización del flamenco en particular en los *Esperpentos* escritos en los años 1910-20, se mostrará cómo lo integra en su teatro, deformándolo y re-creándolo a través de los espejos cóncavos para invitar al público a reflexionar acerca de los tópicos, cuando se refiere a una copla que el espectador conoce.

Finalmente, veremos cómo don Ramón se vale del juego estético para ir más allá del uso arquetípico que hasta entonces había caracterizado el teatro con tema andaluz-gitano-flamenco.

Según Ricardo Molina y Antonio Mairena, el anti-flamenquismo de la llamada generación del 98 se debe a «la creciente adulteración del arte entre 1890 y 1920 (nos referimos al que se exhibía públicamente en cafés y teatros)². Sin embargo, creemos que las motivaciones de los intelectuales finiseculares van más allá de la crítica estética pues son reveladores de una ideología que plantea en términos conflictivos las relaciones entre lo popular y lo emblemático nacional.

Aunque los cafés cantantes — establecimientos que despachaban bebidas a la vez que ofrecían espectáculos musicales — existieran en la capital andaluza y en el resto de España desde la segunda mitad del siglo XIX, el Café Silverio, abierto en la capital andaluza en 1881 y regentado por Silverio Franconetti presentó la novedad de comercializar un tipo de espectáculo que representaba la fusión entre dos repertorios, bajo la denominación común de cantes flamencos o género flamenco. Este nuevo género incluía los cantos y bailes andaluces interpretados por gitanos o andaluces «a lo flamenco», que se exhibían en los salones de baile, así como los cantes de origen fragüero y tabernario, que el propio Silverio interpretaba y antes no se conocían sino entre gitanos o en los suburbios. Aunque Silverio se hizo famoso por su interpretación de estos cantes tabernarios, en particular las seguiriyas, fueron los cantes y bailes andaluces interpretados a lo flamenco, como la malagueña, la petenera, los tangos o los juguetillos (futuras alegrías), los que siguieron gozando de más popularidad entre el público y los que contribuyeron a la fama de los nuevos ídolos del café cantante: Antonio Chacón, Juan Breva, Antonio Reyes alias «El Canario» o Trinidad Navarro alias «la Trini». En efecto, estos cantes y bailes aflamencados eran menos connotados socialmente y más asequibles musical y estéticamente para un público que pretendía ante todo divertirse cuando iba al café³.

Siguiendo el ejemplo de Silverio, otros dueños de cafés cantantes también utilizaron los cantes y bailes flamencos para reclamo de su establecimiento. A partir de 1880 y hasta la primera década del siglo XX, en toda España cundió la moda de los cafés cantantes que exhibían espectáculos flamencos, llegando incluso a llamarse los que se especializaron en este género «cafés flamencos». Con su comercialización por el café cantante, el flamenco fue



gozando de una popularidad cada vez mayor de la que resultó la moda del flamenquismo. Ésta se extendió a todas las capas de la sociedad española e incluso al extranjero, y consagró este género como emblema nacional. No es fortuito este éxito. Para una sociedad, acostumbrada a la presencia del elemento andaluz, identificado con lo puramente nacional en la escena española a lo largo del siglo XIX, la moda del flamenquismo o de lo andaluz agitanado no es más que una variante del andalucismo⁴. Este gusto por lo flamenco, que antes de los setenta no se conocía sino localmente, presentaba además el aliciente de lo novedoso a la vez que se percibía como especialmente autóctono. En efecto, por su ascendencia popular y su transmisión tradicional, el flamenco se emparentaba con el folklore, lo cual lo predestinaba a convertirse en emblema nacional. Sin embargo, la explotación comercial en el café cantante, y luego en los espectáculos teatrales, de este arte popular lo desconectó de su base social, le hizo perder su función de producto cultural y lo transformó en objeto artístico-profesional, con valor de cambio destinado al consumo de grupos sociales heteróclitos.

Esta moda del flamenquismo provocó, en la encrucijada finisecular, una actitud de rechazo hacia el flamenco difundido por los cafés cantantes y los teatros, que se manifestó primero en la prensa y luego en la literatura.

En las obras literarias, entre otras *La desheredada* (1881) de Pérez Galdós, *La Regenta* (1886) de Clarín, *La Busca* (1904) o *El mundo es así* (1912) de Baroja, que reflejan esta actitud de rechazo del flamenquismo, el flamenco aparece identificado con ambientes de mala reputación y como actividad o actitud de gente ociosa: chulos, señoritos o maleantes.

En *El mundo es así*, se alude al café cantante sevillano, El café concierto Novedades, descrito como «un café dedicado exclusivamente al cante y baile flamenco, cuyo público principal es la gente del bronce de Sevilla y sobre todo los extranjeros⁵». También hace Baroja un retrato de la bailaora Concha la Coquera⁶, cuyas habilidades artísticas explotaron un marido truhán y un señorito de Jerez, lo que le permite criticar la estética del baile flamenco — la famosa imagen de la bailaora que «patea» —, así como su ambiente artístico vinculado a la prostitución.

Por lo general, la mayoría de los intelectuales de la llamada generación del 98, crítica del flamenco lo que conocen, o sea la moda del flamenquismo y a través de ella, a las castas ociosas que se lo han apropiado, despojando al pueblo, al que consideran como verdadero depositario del alma nacional, de su cultura para convertirla en mercancía y en una mixtura de lo popular. Rechazan el flamenco y su adulteración flamenquista porque para ellos representa una caricatura de lo genuinamente nacional, dentro, pero sobre todo fuera de la península: la España de charanga y pandereta⁷.

Al contrario de lo que suele opinar la flamencología tradicional, Demófilo, aunque conociera el cante y fuera el primer eslabón en los estudios flamenecos, es el precursor de esta corriente ideológica antiflamenquista que caracterizaba a los intelectuales de la citada generación, profundamente influida por el pensamiento del folklorista, y se prolongaría más allá de la encrucijada finisecular.



Demófilo, introductor del folklore como disciplina científica en España⁸ y por lo tanto fervoroso defensor de la cultura popular, ya advirtió, en su *Colección de cantes flamencos*⁹, sobre las nefastas consecuencias de la comercialización de los cantes flamencos en el café cantante, por entonces en pleno auge. Sus aprehensiones se centraban sobre todo en la profesionalización de los cantaores que tenía como efecto desvirtuar estos cantes de origen popular y los convertía en objeto artístico con valor de cambio, sometido a los gustos de un público heterogéneo, caprichoso y poco entendido.

Al considerar la cultura popular como emblemática de los genuinos valores nacionales y en su afán por estudiarla y ante todo conservarla, lo que realmente temía Demófilo era la desaparición del folklore, producto cultural característico de las sociedades tradicionales, mediante su transformación en arte moderno, o sea en manifestación estético-cultural, propia de las sociedades modernas e industrializadas, donde el elemento cultural se inscribe en una relación dialéctica con el poder económico.

La actitud de Valle Inclán ante el flamenco se puede entender a la luz de esta ideología que opone cultura popular y arte popularizado. En efecto, como lo muestra una serie de artículos reunidos por W. L. Fichter¹⁰, Valle reconocía el valor de las coplas populares, entre ellas las de origen gitano:

La copla popular, cuando es buena, es un poema en cuatro versos, que el más inspirado vate no desdeñaría, y que muchos que pasan por poetas, y hacen ascos a este género de poesía, no sabrían escribir. Pero no es este género de cantares castellanos, el mejor; dentro del inmenso Cancionero Español, tengo para mí, que los escritos en dialecto, como los lusogalaicos, y los andaluces, valen mucho más. Las lágrimas del pueblo gitano, que dijo Salvador Rueda, tienen un sello tan especial de sentimiento, que no puede disputárselo ningún otro cantor, ni ningún otro género de poesía.

He aquí una lágrima:

Ar campito solo
me voy a llorá
como tengo yena é penas el arma,
busco soleá.

[...] No quiero terminar sin dedicar cuatro líneas a dos cantadores de Flamenco, Silverio y Tío Luis, que fueron fáciles improvisadores de seguidillas gitanas¹¹.

Dos elementos de este extracto de artículo muestran, sin lugar a duda, que Valle había leído la *Colección de cantes flamencos* de Demófilo: el primero es la *seguriya* citada que viene recogida en esa antología como *seguriya*



gitana nº17; el segundo es la mención del cantaor Tío Luis. En efecto, sólo sabemos de la existencia de Tío Luis, que no era cantaor profesional sino aguador, por la relación de cantaores desde el siglo XVIII establecida por Demófilo según las indicaciones que le dio su informador, el cantaor jerezano Juanelo.

El que Valle hubiera leído la *Colección* de Demófilo nos permite suponer que su afición por el flamenco, en particular el tradicional, era más importante de lo que se cree, pues entendía de ello mucho más que un Baroja, por ejemplo. Se puede conjeturar también que esta afición pudo adquirirla y cultivarla Valle, no en los cafés cantantes de la época sino gracias a su relación con el mundo taurino. En efecto, desde sus orígenes, el flamenco estuvo vinculado al ámbito taurino, se sabe que siempre existieron enlaces culturales, profesionales y familiares entre toreros y cantaores. Por este vínculo entre el entorno flamenco y el taurino, podemos imaginar que ese gran aficionado a los toros y admirador de Juan Belmonte que fue Valle hubo de asistir una vez que otra a una juerga flamenca, como las que solían practicarse entre toreros y cantaores. En esa hipotética juerga Valle pudo presenciar tal vez un flamenco más genuino y diferente del que se daba en los cafés, escuchar el dramatismo de la seguiriya o la ironía de unas bulerías.

Este conocimiento del flamenco, más profundizado que el del arquetipo escénico, se percibe al analizar la utilización que hace de él en su teatro.

A primera vista podríamos pensar que don Ramón se sitúa en la línea antiflamenquista de la generación del 98. Una lectura rápida de sus obras teatrales confirma la utilización de tópicos característicos de la moda flamenca. Sin embargo un análisis más profundo nos permite observar que Valle introduce siempre una diferencia entre las formas comerciales del flamenco y un flamenco más tradicional. Así en su teatro encontramos dos tipos de referencias tratadas de dos maneras distintas, la crítica del flamenquismo por una parte, y por otra, el homenaje que rinde al flamenco.

En los esperpentos pocos personajes escapan de la caricatura. Una escena de *Luces de Bohemia* constituye una excepción. Pasa de noche por los jardines del Botánico de Madrid y forma una pausa en el recorrido nocturno del poeta Max Estrella. Allí se encuentra con una joven prostituta, la Lunares:

La Lunares: ¿Quieres saber cómo soy? ¡Soy muy negra y muy fea!

Max: ¡No lo pareces! Debes tener quince años.

La Lunares: Esos mismos tendré. Ya pasa de tres que me visita el nuncio. No lo pienses más y vamos. Aquí cerca hay una casa muy decente.

Max: ¿Y cumplirás tu palabra?

La Lunares: ¿Cuála? ¿Dejar que te comas el pan de higos? ¡No me pareces bastante flamenco! ¡Qué manos tienes! No me palpés más la cara. Pálpame el cuerpo.

Max: ¿Eres pelinegra?



Pastora Imperio, en plena juventud y fama. (Foto Archivo)



La Lunares: ¡Lo soy!
Max: Hueles a nardos.
La Lunares: Porque los he vendido.
Max: ¿Cómo tienes los ojos?
La Lunares: ¿No lo adivinas?
Max: ¿Verdes?
La Lunares: Como la Pastora Imperio. Toda yo parezco una gitana¹².

Es un momento único en la obra, cuando el poeta ciego intenta imaginarse los rasgos de la mujer. Son pocas las escenas conmovedoras, sin exageración ni burla. Un retrato muy sensible de la Lunares nace dibujado con los dedos de Max en el olor a nardos que embalsama la noche. Y detrás de la daifa aparece la Pastora Imperio. Se trata de un homenaje rendido a la famosa bailaora.

Valle-Inclán utiliza en los esperpentos un vocabulario muy rico procedente de diferentes medios populares, entre los cuales se encuentran el mundo taurino y el gitano. Las imágenes taurinas aparecen en general para describir una postura, una actitud: «abrir el compás», «terciar la capa», «tomar el olivo»... En la escena décima del encuentro entre Max y la Lunares se acumulan los gitanismos: «chanelar», «camelar», «cañí», «gachó». El dramaturgo gracias a este vocabulario puede arraigar su obra en un ambiente popular que busca para crear una obra viva y realista. Valle-Inclán criticaba las formas populares «vulgares y ñoñas» como solía decir, pero al mismo tiempo, tenía un profundo conocimiento de las artes populares en general y sentía una admiración por algunas formas como la copla flamenca. Lo que rechaza es el sentimentalismo vulgar, lo que busca es la emoción, las vibraciones, ¿el duende?, que pueden aparecer en una copla, en un grito, en la voz del pueblo madrileño. Esta relación ambigua de Valle con varias formas de arte popular, como el sainete, la zarzuela, las coplas, los toros, que puede rechazar como admirar, hace que se aleje de la actitud de la generación del 98 que muchas veces se limita a una crítica. La descripción que hace de Belmonte es reveladora de lo que le atrae en las formas populares y, seguramente, en el flamenco en particular:

Yo, en Belmonte, por ejemplo, admiro el tránsito. Aquel hombre que lejos del toro es feo, pequeño ridículo, encogido, sin belleza, al reunirse con el toro se transfigura y nos parece maravilloso, y nos arrastra y nos emociona. Ése es el arte en las corridas de toros. ¿Hay nada más hermoso que este tránsito, esa armonía de contrarios?¹³

Esa armonía de contrarios la encontramos en el retrato de la Lunares / Pastora Imperio, «mozuela pingona», prostituta y hermosa gitana con ojos verdes que con su garbo y belleza trasciende su condición para convertirse en artista. Esta evocación que derrocha sensualidad y feminidad contrasta



con el retrato que Eugenio Noel hizo de la bailaora gitana en su campaña anti-flamenca. «Todos los artistas se embriagan con el arte de esta mujer y su belleza. Y ni hay en ella belleza ni arte. Hay gitanismo, masculinidad, torería y agresión; hay primitivismo, instinto y sangre; todo menos arte¹⁴» escribe el apóstol del anti-flamenquismo. Al despojar a la Imperio de la esencia de su identidad como artista y como mujer: el arte de su baile y su belleza, Noel la reduce a la masculinidad del tipo social del señorito o chulo flamenco que puso de moda el flamenquismo finisecular y al que tanto criticó. En efecto, todos los estudiosos del flamenco saben que el blanco de las críticas anti-flamenquistas de Noel eran la mixtificación comercial y la apropiación del flamenco, a través de su comercialización, por las clases de «alto copete» que lo vaciaban de su contenido social y cultural¹⁵. En cambio su admiración y conocimiento del flamenco tradicional quedó plasmado en su novela corta, *Martín el de la Paula en Alcalá de los panaderos*, publicada en 1924¹⁶, fecha que coincide más o menos con la época de creación de varios esperpentos.

Esta demixtificación del arte flamenco y en particular del baile que leemos en Noel, la encontramos en el retrato, ya citado, que Baroja hizo de la Coquinera¹⁷. En él, al ridiculizar a la bailaora, Baroja le quita al baile todo valor estético y por lo tanto artístico, con lo cual la Coquinera decae de artista a mujer de «truhán» que «pensando vivir de su mujer la llevó a bailar a los Cafés Cantantes», dicho de otro modo en «prostituta»; o sea todo lo contrario de lo que hizo Valle en su evocación de la Lunares / Imperio.

Valle-Inclán organiza un sistema de referencias conocidas del público, guiños dirigidos al espectador, que le invitan a jugar con él. Entre estas alusiones encontramos varias coplas. En *Los Cuernos de don Friolera*, la imagen de un flamenco cuya definición se limita a lo andaluz agitanado aparece en varias escenas. Hablaremos del personaje de Pachequín el barbero, enamorado de Loreta, mujer del teniente Friolera. Veamos su descripción en la didascalia siguiente:

Costanilla de Santiago el Verde, subiendo del puerto. — Casas encaladas, patios floridos, morunos canceles. — Juanito Pacheco, Pachequín el barbero, cuarentón cojo y narigudo, con capa torera y quepis azul, rasgaa la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. Doña Loreta, la señora tenienta, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete. Pachequín canta con los ojos en blanco:

Pachequín: A tus pies gachona mía,
Pongo todo mi caudal
Una jaca terciopelo,
Un trabuco y un puñal¹⁸

En este decorado están reunidos todos los tópicos andaluces que corresponden muchas veces a la imagen que los extranjeros tienen de Andalucía mezclando el sol, los toros, lo gitano... Tres elementos bastan para situar la



escena en Andalucía: «Casas encaladas, patios floridos, morunos cancelos». Los personajes se parecen a figuras de postales con «la capa torera» y «el clavel». Para rematar el cuadro, Pachequín se pone a cantar una copla popular cuyo tema central es un personaje típicamente andaluz: el contrabandista, con las características que siempre lo acompañan: «jaca», «trabuco» y «puñal». Además Pachequín canta esta copla a lo flamenco como lo indican los dos términos: «chillón y cromático».

Este ejemplo nos muestra que Valle-Inclán no utiliza las referencias al flamenco como meras técnicas de ambientación. Se trata aquí de valerse de los tópicos conocidos para caricaturizar un personaje y burlarse de la escena tradicional de seducción. Pero Valle-Inclán en definitiva se limita a utilizar una imagen del flamenco presente en muchas coplas populares, que se oían por Madrid a principios del siglo XX, y que repetían a gusto estas imágenes agitanadas y andaluzas que tanto gustaban al público. Precisamente esta copla de Pachequín podría recordar una famosa copla de Sebastián de Iradier¹⁹, *El Jaque* cuya letra dice:

Tu sandunga y un cigarro
Y una caña de Jerez,
Mi jamelgo y un trabuco,
Que más gloria puede haber.

Así es como pensamos que Valle-Inclán se aleja de la actitud antiflamenquista de su generación. Utiliza una caricatura del flamenco ya existente en la realidad que provocó ese rechazo del flamenco en general conocido entre los intelectuales. Se trata de exagerar aun más los rasgos de la caricatura presente en la moda flamenquista a través de las coplas populares, de manera a presentar una feroz crítica del flamenquismo.

En general la copla en los esperpentos sirve para expresar y poner en ridículo el sentimentalismo cantado en las coplas populares. Otro ejemplo es la copla de don Friolera que desahoga sus penas y su desesperanza de cornudo:

Manolita trae la guitarra. Don Friolera la saca de su funda de franela verde, y la templea con gesto lacrimatorio, que le estremece el bigote mal teñido. Los ojos de perro, vidriados y mortecinos, se alelan mirando a la niña [...] Don Friolera recorre la guitarra con una falseta, y rasguea el acompañamiento de una copla, que canta con voz quebrada y jiponcos de mucho estilo.

COPLA DE DON FRIOLERA

¡Ya se acabó mi ventura!
¡Ya se acabó mi consuelo!
¡Ya no tengo quien diga!
¡Mi niño por ti me muero!²⁰



Como en el ejemplo precedente, notamos términos específicos tal como «rasguea», «falseta». La actitud de Friolera parodia la del cantaor: «con gesto lacrimatorio», «con voz quebrada y jiponcios de mucho estilo». La copla caricatura el sentimiento de desgracia a menudo expresado en el flamenco. En la didascalia Valle-Inclán insiste en los detalles que exageran la pena de Friolera y lo convierten en pelele: «gesto lacrimatorio que le estremece el bigote», «los ojos de perro». En la copla de don Friolera vemos cómo Valle no sólo se divierte parodiando los tópicos literarios del flamenco como «ya se acabó» o «ya no tengo quien», sino re-creando la forma de la copla cantada al valerse de la anáfora, recurso poético que le sirve para transcribir las repeticiones de versos, característica formal de la interpretación de un cante flamenco (en particular las soleares y seguiriyas). En este aspecto Valle prefigura el propósito que F. G. Lorca aplicó a su Poema del Cante Jondo, o sea el poeta culto debe inspirarse, re-crear, pero no imitar las formas populares²¹.

Lo más gracioso en esta escena es la reacción del público de Friolera, la vecina doña Tadea, cotilla que se mete en su vida:

Doña Tadea: ¿ Es conducta a la noche querer matar a la mujer,
y ahora esta juelga?

Don Friolera: ¿Halla usted la guitarra desafinada? Voy a templarla,
para cantarle a usted una petenera.

Doña Tadea: ¡Insolente!²²

La palabra «juelga», escrita según la pronunciación andaluza, la «r» sustituida por una «l», es otra vez una manera de crear el ambiente andaluz, y sobre todo de asociar la copla flamenca con Andalucía, como lo hace la moda flamenca de los cafés cantantes por ejemplo. Para vengarse de su labia, Friolera propone cantarle a su vecina algo que le corresponda: una petenera. La comparación de doña Tadea, bruja cotillera, con la legendaria figura de la Petenera, conocida como «la perdición de los hombres²³», según dice la famosa copla explica la réplica de la vecina: «¡Insolente!» y no puede menos que provocar la hilaridad del público. Este diálogo desemboca en una pelea a golpe de coplas:

El teniente rasguea la guitarra con repique de los dedos en la madera.

COPLA DE DON FRIOLERA

Una bruja al acostarse
Se dio sebo a los bigotes,
Y apareció a la mañana
Comida de los ratones

Doña Tadea abre repentinamente el ventano, al final de la copla, y aparece con un guitarrillo, el perfil aguzado, los ojos encendidos y redondos, de pajarraco. Rasguea y canta con voz de clueca.



COPLA DE DOÑA TADEA

¡Cuatro cuernos del toro!

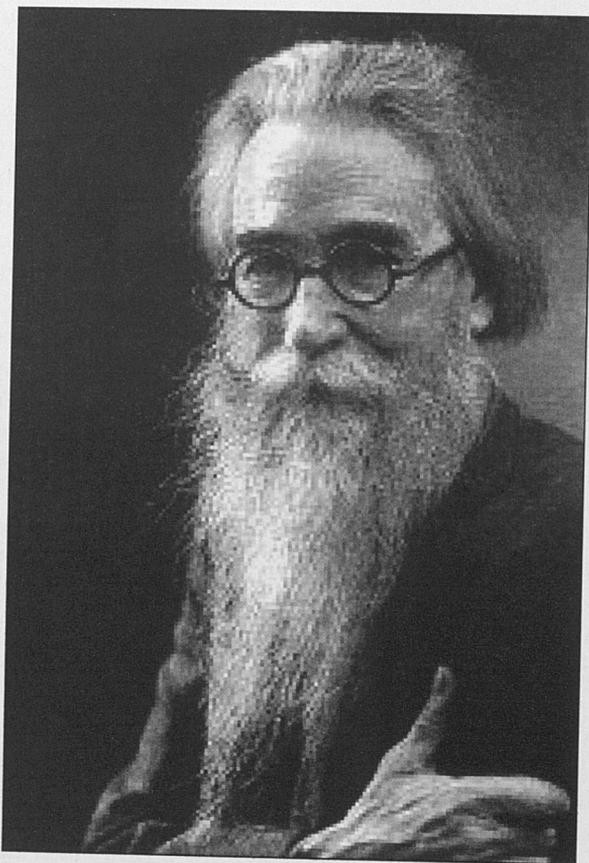
¡Cuatro del ciervo!

¡Cuatro de mi vecino!

¡Son doce cuernos!²⁴

La primera copla que compara a doña Tadea con una bruja comida por los ratones está compuesta al estido de las sevillanas jocosas y burlonas como la del «Me casé con un enano». La letra se adapta al comportamiento de la cotilla, que en la obra aparece de repente metiendo el hocico por todas partes. La respuesta de doña Tadea es una parodia de Friolera, ya que utiliza un «guitarrillo» e imita su voz: «con voz de clueca». La copla es también una parodia ya que se trata de una deformación de la famosa bulería de Jerez cuya letra dice: «Cuatro padres franciscos / Cuatro del Carmen / Cuatro de la Victoria / Son doce frailes». La estructura de las dos coplas es la misma, salvo que los cuernos se sustituyen a los frailes para burlarse del vecino cornudo. Valle se inspira con la copla de los cuernos no sólo en la letra, sino en la esencia de los cantes por bulerías, o sea la ironía y la burla como lo recuerda la etimología «bulería». Otra vez encontramos una adecuación total entre el cante elegido, su re-creación paródica y la situación. Sin duda, el público de la época de Valle reconoce el origen de la copla, y ese recuerdo le da risa.

La deformación y re-creación de la copla es una manera de introducir la risa, de distanciar al espectador de la escena y de alejarle del sentimiento de compasión para el cornudo. Se trata de despertar al público y de hacer que no caiga en la sensiblería a la que está acostumbrado en numerosos espectáculos, dramas, zarzuelas y coplas también. Los últimos ejemplos nos muestran que Valle-Inclán tenía un conocimiento serio del flamenco. Utiliza referencias que no proceden solamente de la moda flamenca, como lo son las coplas aflamencadas. Al contrario se refiere al flamenco tradicional, y se permite deformarlo, lo que se hizo en la realidad con la comercialización del flamenco. De esta manera puede denunciar el flamenquismo. El dramaturgo, en vez de utilizar el flamenco como simple elemento del decorado, integra este arte en su obra. Así como utiliza otras referencias a la realidad, voces, acontecimientos políticos, personalidades, ruidos, introduce el flamenco como parte del arte existente. Luego pasa toda esta materia a través de los espejos cóncavos del esperpento, y nace una obra de arte que es el reflejo de una realidad deformada. Sólo basta con exagerar un poco más los rasgos de la realidad. Valle-Inclán en los esperpentos refleja la imagen que dan del flamenco en los cafés cantantes, a principios de siglo, para que el público se dé cuenta de que se trata de una deformación de la forma tradicional. Luego, utiliza esta caricatura para crear su obra, de manera que estas referencias al flamenco forman parte de la construcción estética, en la que domina lo que busca y admira el autor, la disonancia, el contraste presentes en el cante flamenco.



*Don Ramón María del Valle Inclán,
insigne autor español (1869-1935).*



A lo largo de este trabajo se ha tratado de demostrar que el antiflamenquismo de los intelectuales en la encrucijada finisecular o a principios del siglo XX no fue una actitud monolítica sino que se expresó de manera diferente según las épocas — más virulenta a finales de los noventa del XIX que en los años veinte del siglo XX — y según el conocimiento y admiración que sintieran por el flamenco.

La actitud de Don Ramón que parodia el arquetipo flamenco mixtificado de los escenarios, pero que, a la vez es admirativo de un flamenco más auténtico que integra y re-crea en sus esperpentos, recuerda en cierto modo la posición que Manuel de Falla y F. G. Lorca adoptaron en los años veinte al organizar el Concurso de Cante Jondo de Granada, con el que pretendían rehabilitar el flamenco, oponiendo su representación escénica y comercial a una forma más tradicional, modelo idealizado de cultura popular.

NOTAS

- 1 Delphine Chambolle es autora de una tesis doctoral titulada *Mecánica acústica y rítmica en los Esperpentos de Valle-Inclán* y defendida en diciembre de 2004 en la Universidad de la Sorbona-París III.
- 2 Ricardo MOLINA, Antonio MAIRENA, «El cante flamenco y las letras españolas contemporáneas», Cuadernos hispanoamericanos, nos 163-164, Julio-agosto de 1964, p. 108-123.
- 3 Véase Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, «Culture populaire et loisir citadin: les cafés cantantes de 1850 à 1900», in *Du loisir aux loisirs (XVIIIe – XXe siècles), études coordonnées par S. SALAÜN et F. ETIENVRE*, publication du CREC, <http://crec.univ-paris3.fr>, février 2006.
- 4 Véase: Serge SALAÜN, «España empieza en Despeñaperros: lo andaluz en la escena nacional», en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coordinadores), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 211-221.
- 5 Pío BAROJA, *El mundo es así*, en *Obras selectas*, prólogo de Emilio Alarcos, Madrid, Espasa Calpe, colección Austral Summa, 1998, p. 941.
- 6 *Ibidem*, p. 966 y 976.
- 7 Véase Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, «El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta», en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, S. SALAÜN, E. RICCI et M. SALGUES (EDS.), CASA DE VELÁZQUEZ/Université de Paris III - CREC, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 101-124.
- 8 Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, «L'émergence du Folklore en Espagne à la fin du XIXe siècle», en *Être espagnol, études coordonnées par J. R. Aymes et Serge Salaün*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 213-240.
- 9 Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975 (1ª edición en 1881): «prólogo», p. 9-24; «biografía de Silverio», p. 177-182.



- 10 WILLIAM L . FICHTER, Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, El Colegio de Mexico, 1952. Véase en particular : «Un libro raro o la ciencia de castañuelas», El Universal (Mexico) 1-VI-1892, p. 132-135, «Los cantares», El Universal (Mexico), 3-VI-1892, p. 139-142 y «Las Verbenas», El Universal (Mexico), 5-V-1892, p. 147-149.
- 11 Ramón del VALLE-INCLÁN, «Cantares», El Universal (Mexico), 3 juin 1892, in WILLIAM L . FICHTER, Publicaciones periodísticas..., p. 140-141
- 12 Ramón del VALLE INCLAN, Luces de bohemia, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 134.
- 13 La Esfera, Madrid, 6 de marzo de 1915, en Ramón del VALLE-INCLAN, Entrevistas, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 88.
- 14 Eugenio NOEL, Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca, Valencia, Sempere, 1913, p. 247.
- 15 Véase Eugenio COBO, «Eugenio Noel, apóstol antiflamenguista», La Caña, revista de flamenco, n 2, mayo de 1992, p. 90-91.
- 16 Eugenio NOEL, Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos, en Novela Mundial, n 34, 1926, integralmente reproducido en La Caña, revista de flamenco, n 2, mayo de 1992, p. 92-103.
- 17 Pío BAROJA, El mundo es así, op. cit.
- 18 Ramón del VALLE-INCLAN, Martes de Carnaval, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 132.
- 19 Pío BAROJA, Desde la última vuelta del camino, Memorias, Planeta, Barcelona, 1970, TII, p. 450-473.
- 20 Ramón del VALLE INCLAN, Martes de Carnaval..., p. 195.
- 21 Véase Mercedes García Plata, «Utilización de una realidad flamenca en el Poema del Cante Jondo de Federico García Lorca», Revista de Flamencología, editada por la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, Año II, Núm. 4, 2 semestre 1996, 17-29.
- 22 Ramón del VALLE INCLAN, Martes de Carnaval..., p.197.
- 23 Quién te puso Petenera / no te supo poner nombre, / que debía haberte puesto / la perdición de los hombres.
- 24 Ramón del VALLE INCLAN, Martes de Carnaval..., p.198.



EL TARANTO EN EL CONTEXTO DE LA HISTORIA DEL BAILE

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Creo que para entrar a fondo y con cierto rigor en la historia particular de un baile flamenco, es imprescindible mostrar el entorno que le envuelve y le ha precedido, porque este baile que hoy es una disciplina bien definida que forma parte de la Historia Universal de la Danza, durante un siglo, se fue haciendo a retazos, con elementos dispares y sucesivas aportaciones: el folklore, escuela bolera, elementos gitanos, influencia de negros y americana que inciden en mayor o menor grado en cada una de las danzas.

Conocer ese entramado de formación ayuda a entender cada baile en sí mismo sobre todo en los de última creación.

Por eso, antes de hablar sobre el taranto, voy a hacer una breve síntesis de la historia flamenca, señalando los bailes y características peculiares de cada etapa.

La primera fase histórica es bastante confusa. Los escritores dejan constancia de una danza de poderosa personalidad que sin entrar en más averiguaciones llamaban simplemente andaluza, o bien, calificaban de flamenca a otras puramente folklóricas.

Lo cierto es que Andalucía en el siglo XIX pasaba por un momento de «boom» coreográfico extraordinario, quizá el más importante que haya tenido. Una explosión de danzas se manifiestan por todas partes, en ferias, romerías, en fiestas particulares, patios de vecindad y en las tabernas donde se exhibían al público bajo el nombre de «Bailes de Candil».

Junto al Zorongo y el Fandango, reliquias del baile popular dieciochesco y el Jaleo de escuela bolera, se va abriendo paso un nuevo estilo todavía indefinido que hace, observa y copia lo que ve, transformándolo visceralmente con esa increíble capacidad creadora que acompañará siempre al flamenco.

Las fuentes documentales presentan a este baile en manos del gitano. Por ejemplo las Gacetas de Sevilla de 1850 hablaban de unos bailes extraños, interpretados por gitanos, que llamaban la atención por sus meneos y una gran desenvoltura.

En 1859 el Diario El Porvenir habla de artistas que andan por la calle bailando, y es específica: «Allí se ve bailar al negrito y a la gitana vieja y harapienta ejecutando los lindos pasos del Ole, el Jaleo y el Zapateado.»



La profesora Teresa Martínez de la Peña, bailaora, tratadista y conferenciante, en una fotografía de sus tiempos de artista, bailando con castañuelas. (Archivo de la Cátedra)



Todos los nombres que citan las fuentes coinciden con bailes de tradición andaluza, lo que induce a pensar que la originalidad de aquel estilo, se basaba únicamente en la forma de interpretar.

Algunos años más tarde, el pueblo ya matiza y distingue entre la seguidilla tradicional y la siguiirya gitana. Junto al tango de negros y el de las vecindonas, se añadía el tango gitano. Y lo mismo iba sucediendo a medida que se incorporaba algún otro estilo, por ejemplo el Zorongo gitano.

Sobre esta base popular y minoritaria, de escasos bailes, todavía sin reglas, se va conformando el estilo y por los años ochenta el flamenco ya estaba instalado en el Café Cantante con absoluta madurez.

Dichos locales eran la réplica del Café-Concierto europeo, donde se ofrecían espectáculos variados de toda índole y nacionalidad, aunque enseguida fue cambiando el acento por un casticismo español, donde prevalecía el canto y el baile por encima de otras exhibiciones.

El flamenco experimenta allí dos transformaciones decisivas, que hacen pensar en una nueva fase histórica.

Por un lado se afirma como espectáculo profesional. Sobre un escenario alto, bien preparado para exhibirse, ante la mirada de un público que pagaba y exigía, gentes sin inhibiciones que jaleaban con oles el buen baile o protestaban ásperamente cuando no les gustaba, los bailaores y bailaoras se entregaron a fondo en ese inicio profesional.

Ordenaron los pasos precisando el ritmo, depuraron la técnica, perfilaron estilos cargándoles de gracia o severidad según su inspiración. En una palabra, añadieron nuevas perspectivas estéticas de forma que aquellos bailes serán el soporte del flamenco a lo largo de la historia.

Básicos, fundamentales, matrices con ramificaciones posteriores como el Mirabrás y las Romeras variantes de las Alegrías. Como el Tanguillo ligero y el Tango de Málaga lo son del Tango de Café.

En aquellos locales se bailaba todo el repertorio existente. Había bailes de compás largo, difíciles de ejecución. Doce tiempos acentuados irregularmente, muy ricos en variaciones. Bien es verdad que los bailaores ocupaban poco espacio en realizarlos, pero la riqueza expresiva provenía del amplio abanico de pasos que utilizaban. No repetían a lo largo de toda la danza.

Las Alegrías son el máximo exponente del baile grande. Son la pieza fundamental del flamenco. Tienen un grado de solera en su estructura que ni les falta ni les sobra nada. En ellas van condensados todos los pasos básicos del flamenco: equilibrio entonado de brazos y pies, paseo con andares de rumbo pero aplomado, recompuesto y garboso. Bien asentado sobre el suelo y a la vez ligero. Un baile laborioso, en un continuo hacer y deshacer floreos con los pies, cargado de pellizcos, contoneo de hombros, movimientos de adorno y por supuesto se completa con la escobilla zapateada.

Las alegrías no es un baile de temerarias improvisaciones. Un orden preestablecido y armónico pone de manifiesto las bases sobre las que se asientan esta danza: tradición, enjundia y saber.



Fue baile de hombres y de mujeres que solo las grandes figuras supieron interpretar. Estampio y la Macarrona han pasado a la historia como los grandes genios de esta modalidad.

La Soleá es otro baile de compás largo, tranquilo, doliente, con un baile hacia adentro de movimiento y expresión contenida. Los brazos juegan mucho en este baile y fue precisamente en el Café donde los levantaron.

Alternando con este baile grande, había otros de compás corto no menos importantes. Compás básico de cuatro tiempos que podían alargar la variación siempre en múltiplos de ese número.

Solo con esta consideración puede deducirse que eran bailes idóneos para zapatear y efectivamente, uno de los estilos que se consolidan en esta época como baile fundamental del flamenco es el zapateado.

Ya se hablaba en esta etapa anterior de un baile con ese título pero las referencias que nos llegan, hablan de un estilo bailado por mujeres con pasos de escuela.

En el Café evoluciona enormemente. Sobre aquel escenario hecho con tablones de madera, los hombres podían zapatear con precisión y sonoridad adecuada. Por algo y a partir de entonces se les llamó «bailaores de tablao»

Efectivamente sobre aquellas tarimas de fácil percusión, se crearon una serie de variaciones sonoras en escalas ascendentes de dificultad, llegando a un virtuosismo extraordinario, de forma que esta modalidad se convirtió en el paso fundamental del flamenco, aplicándose, no solo a este baile sino a todos los estilos e incluso, con los años, se introdujo en el baile femenino.

Otro baile zapateador es la Farruca. A pesar de que notables tratadistas de flamenco como Fernando el de Triana hablan de fuertes taconazos y redobles de pies, y a pesar también de que su compás de cuatro tiempos debiera inducir a un baile ligero, la farruca es todo solemnidad y estatismo.

Elegante, sobria, llena de hondura, enormemente seria. Llamadas con cimbreo de las piernas y graves silencios.

Por mucho zapateado que contenga, la mirada va a los brazos que giran en trazos limpios de movimiento corto, con gran parsimonia.

Es el baile más elegante del flamenco.

El flamenco siempre ha tenido en cada una de sus fases un baile liviano en contraposición al baile hondo, con el cual remata fiestas y en el teatro cierra el espectáculo. Suele ser de pasos sencillos, música pegadiza, de cuatro tiempos por supuesto, y gran libertad interpretativa. En la etapa que tratamos, evidentemente es el Tango mientras que en la siguiente lo será el Garrotín.

El Tango fue uno de los aires más populares. Decía el maestro Otero: «El que más dinero da» Porque todas las bailaoras querían tener el suyo.

Aparentemente simple, no es fácil interpretarle porque requiere mucha picardía, gracia natural y desenvoltura. Baile descarado al estilo del cuplé y es que efectivamente, en el Tango la bailaora se acompañaba cantando coplas que ironizaban sucesos del momento.

No había Tango sin sombrero, era una pieza más de la coreografía. La bailaora adornaba sus pasos moviéndole constantemente e incluso llegó a servir como muleta en pases de toreo.



Una última consideración acerca de los Cafés Cantantes es reconocer el gran servicio que hicieron al baile flamenco. Gracias a la enorme difusión que tuvieron, la afición se propagó por toda España, hasta los lugares más insólitos.

La primera década del siglo XX trae un impulso renovador de la danza a nivel mundial. La sociedad europea que había agotado sus formas autóctonas, busca en los bailes de criollos y americanos un caudal de pasos para llenar sus Salones y Teatros de Variedades. La Matchina, el Kake - Walk, el Tango argentino, el Fox-Trot y el Charlestón se ponen de moda, extendiéndose por todo el continente.

Cuando llegan a España, el flamenco estaba evolucionando con su propia creatividad, pero no le es ajeno este movimiento de euforia y aparte de conservar su propio estilo, entra en la vorágine de añadir formas nuevas, más alegres, ligeras, llenas de vitalidad, o cadenciales con buena carga sensual.

La creación sale de las academias de baile donde el maestro ya manejaba estilos anteriores depurando formas, haciendo coreografías, en una palabra, creando escuela en esta disciplina.

Bien es verdad que la fuerte personalidad del flamenco no acepta cualquier novedad y en este caso, pasa por alto los bailes citados que nada tienen que ver con su idiosincracia.

El flamenco pone la mirada en los ritmos calientes de centroamérica y escucha el son.

En aquellos aires no vio el español la riqueza colorista y otros signos externos sino algo más profundo. Sintió la fuerza vital que desprendían, la intensidad expresiva que irradia toda danza en su estado natural, componentes afines al flamenco. Por esta causa hace suya la Guajira y años más tarde se identificará con la Rumba.

La Guajira, como todos los aires cubanos, está impregnada de sensualidad por el movimiento intenso de caderas y el vaivén de todo el cuerpo que acentúa el aire sincopado de la música. Se revive en ellas el ambiente del trópico con su pereza y un aire pausado cadencial.

El maestro español conduce la carga erótica al terreno de la gracia andaluza, dándole un tono de picardía, aunque respeta algunos chispazos de sensualidad que se centran en la mirada, avance y retrocesos, cadenciales alternadas como juego indeciso de la pareja.

Los pasos que se utiliza normalmente son punteados del flamenco anterior, con algún desplante y zapateado más o menos largo dependiendo de la época.

Así como el Tango usó el sombrero para adornar los pasos de baile, la Guajira impuso el abanico como objeto imprescindible en esta danza. Se jugaba con él abriéndolo y cerrándolo, se llevaba detrás o arriba alargando la figura, cubría la cara por encima de él con picardía, explotando todas las posibilidades de juego y adorno, de forma que el moverlo se convirtió en arte.



Las Guajiras se consolidan como baile flamenco bastante avanzado el siglo XX y es uno de los pocos estilos que ha llegado hasta hoy con el mismo formato. En la actualidad Blanca del Rey es la mejor intérprete de esta danza.

El baile más popular de aquella época sin duda alguna fue el Garrotín.

Su inspiración no venía de tierras lejanas. Personalmente le encuentro enraizado con el cuplé, por la música que le acompaña, por el cante -más bien canción-, por el estribillo de remate a la manera de copla popular y por el doble sentido que manejaban ambos géneros.

Dichas analogías no implican en este baile que no sea flamenco. Su creación se la achacan a Faico, también a Gabriela Clavijo -la Gabriela del Garrotín-, y hay otros aspirantes a su autoría, siempre en el ámbito flamenco.

El Garrotín es un baile menor que entra en la mecánica de los espectáculos del momento, mitad baile mitad parodia, con ademanes bastante simples se mueve en el terreno de la gracia fácil. Lo fundamental está en el gesto, de guasa o despectivo. Desde luego es baile de chufra por excelencia.

Tuvo un éxito sin precedentes, sobre todo en los teatros de Variedades donde le bailaban toda clase de artistas, desde las más mediocres, hasta primeras figuras como Estampio o Pastora Imperio que le llenaba de infundios gitanos. Tan intenso fue el impacto que provocó este baile durante el primer tercio del siglo XX, como lo fue su decadencia.

En fechas anteriores rara vez se le encontrará en repertorios de teatro, ni en el tablao, ni por supuesto en la actualidad.

Mucho más efímeras fueron las Marianas, baile corto, liviano, que apenas se ha bailado.

EL TARANTO

Con la aportación de estas nuevas formas de danza en el primer tercio de siglo, parecía que esta disciplina había alcanzado su máxima expresión.

Sin embargo, el proceso de creación de baile en el flamenco, no estaba cerrado. Después de un largo período de uniformidad coreográfica, por los años cuarenta, en poco más de una década, aparecen tres nuevos estilos, la Seguiriya, el Martinete y el Taranto, todos de interés extraordinario aunque solamente trataré este último.

La creadora del Taranto fue Rosario, pareja de Antonio por entonces, artista con gran experiencia coreográfica ya que, a pesar del amplio repertorio de bailes que llevaron desde España, su larga estancia en América y la serie innumerable de contratos que atendieron, les deja desbordados y tienen que montar nuevas danzas sobre la marcha. Ni que decir tiene que son las mejores coreografías de su carrera artística. Las más frescas y jugosas. Con ellas alcanzaron fama universal.

La referencia de como se creó el taranto me ha llegado de forma directa. Fue la misma Rosario quien me lo explicó en charlas informales -no periodis-



ticas- que manteníamos en ratos libres, durante la Biental de Sevilla del año ochenta y ocho.

Me contaba como en horas después del trabajo se encerraban los dos bailarines con el guitarrista en los bajos del hotel que ocupaban, para crear nuevos bailes. El flamenco era lo más problemático pues habían agotado todo el acerbo y fue el guitarrista quién le dijo a Rosario: «Hay un estilo de cante que tiene compás para bailar y no se ha hecho todavía». Era el taranto. A partir de ahí comenzó el montaje.

Algunos tratadistas señalan como autora a Carmen Amaya, sin embargo no he visto referencia escrita, con peso específico que lo avale. Asistí a dos espectáculos suyos y en ninguno de ellos figuraba este baile en la programación. Tampoco lo he visto en la serie discográfica y los films que han llegado a mis manos, solamente se menciona la taranta, de compás libre por supuesto, como solo de guitarra en manos de Sabcas.

Por el contrario, aquel relato de Rosario se avala con declaraciones tajantes sobre su autoría, que ha hecho en entrevistas públicas de prensa y radio.

Por ejemplo la entrevista radiofónica que se hizo con motivo de la citada Biental, donde lo ratificó plenamente, estando presente Pilar López y parte del jurado.

En una entrevista que le hacen Juan Verdú y José Manuel Gamboa para la revista La Caña, que aparece en el número I dedicado a la figura de Carmen Amaya, Rosario la elogia ampliamente, declara su amistad y la estrecha convivencia que mantuvieron, sin embargo al llegar a la pregunta clave sobre el taranto de Carmen, contesta rápido y contrariada. Dice textualmente: «Perdón, ese baile lo bailé yo por primera vez en la historia del flamenco... El taranto lo monté yo, no se había hecho nunca».

Por otra parte y a título personal, conociendo el carácter de la artista, creo no debe ponerse en entredicho su palabra, porque es una mujer sincera, su vida transcurre por un camino íntimo, alejada del teatro y de lo teatral, ajena al triunfalismo, sin apetencia de celebridad sólo levanta la voz para reivindicar lo que es suyo y aún esto, lo hace con escueta sencillez.

El baile del taranto nace y tiene su cuna en el teatro. Es teatral por excelencia, circunstancia que va a marcar diferencias específicas con respecto a los bailes matrices. Mientras aquellos seguían manteniendo inamovible todo el entramado de pasos tradicionales, ordenados por estilos, el taranto carente de tradición, discurrirá por un camino de plena libertad coreográfica.

Al llegar a este punto conviene aclarar, para no confundirnos, ciertos matices que se dan en la elaboración de este baile que parecen tener relación con creaciones posteriores, especialmente de la época actual, y sin embargo son diferentes.

Hay que decir que el taranto es baile flamenco por derecho ya que se realiza sobre música tradicional flamenca sin alterar su naturaleza. La carencia de tradición eurítmica le lleva a elegir los pasos que quiere, pero siempre dentro del acerbo flamenco. Los ordena y compone a voluntad, pero respetando el compás y los acentos en todo momento, sin distorsionar la



Rosario y Antonio.

(Foto archivo)



música que a fin de cuentas, es la base que inspira al coreógrafo. Por tanto, no se puede hablar en este baile de intromisiones foráneas, o ser producto de evolución.

Tampoco le van los términos «fusión» o «mestizaje» que tanto se aplican a las coreografías actuales.

El taranto es simplemente el hermano tardío de esa gran familia flamenca que en la especialidad de baile, durante muchos años se olvidó de Levante.

La música y el canto son dos factores imprescindibles que en cierto modo determinan el desenlace del baile. La primera especialmente, es la que marca el talante del bailar. Dramático o sereno, alegre, desenfadado, sobrio, profundo.

En el caso del taranto ambas apoyaturas son el único antecedente histórico que posee, al cual debemos remitirnos para buscar la raíz de esta danza nueva.

Especialistas del canto ofrecen varias versiones acerca de su origen, la más difundida es la que le hace provenir del antiguo fandango andaluz, conclusión lógica incluso para el inexperto ya que es sobradamente conocido que el fandango en el siglo XVIII se extendió por todo el territorio español, siendo reconocido como canto y baile nacional, tan arraigado que de él salieron la mayoría de los estilos populares posteriores e incluso influyó en composiciones de música culta europea.

Sin embargo en cuanto a baile, no hay ninguna conexión. Aquellas danzas alegres de pareja revoloteando uno alrededor del otro por medio de cambios y posiciones encontradas del fandango, no tienen nada que ver con la soledad del taranto, parco en movimiento y tremendamente dramático. Hay una falla tan profunda entre ambos estilos que mientras no se descubra un nexo de formas intermedias, el origen remoto de este baile queda sin resolver.

Ya en un plano más cercano, los tratadistas del canto aproximan el taranto a la taranta. Hipólito Rossy por ejemplo, dice que es su hermano menor viril y profundo. Todos señalan como única diferencia el ritmo, que es libre en la taranta, mientras que el taranto lleva un compás riguroso, bailable.

El taranto sale pues, del canto puro y duro de Levante, recogido en un compás binario fuertemente acentuado en el segundo tiempo. Es importante señalar esta peculiaridad porque va a determinar su coreografía ya que el bailar, por mucho que quiera recrearse en las falsetas, el fuerte acento que se alza por encima de ellas, rompe la continuidad de su danza. Siempre se está rematando con redobles, desplantes o silencios en este baile.

Por otra parte, ese fuerte acento tan peculiar, va a marcar su personalidad. Dada la brevedad del compás y por tanto la frecuencia del tiempo acentuado, el rito es monótono y cortante lo que le determina como baile áspero, de gran energía y profundamente serio. El bailar lo resuelve con redobles fulminantes, cortos pero insistentes.

La tonalidad del compás básico sobre el que se fundamenta la danza, acusa pocos registros tonales que inducen a una coreografía sólida, de gran sobriedad.



No se alivia en ningún momento. Ni siquiera tiene llamada como las alegrías, la soleá o las bulerías. La llamada es un corte para pasar a otras variaciones, un descanso en el baile que el taranto no necesita.

Yo diría que este baile, junto al martinete, son como si dijéramos el esqueleto de los demás estilos al que cubren de adornos.

Y haciendo elucubraciones sobre el artista que mejor podría encarnarlo, me viene a la cabeza la persona de Vicente Escudero. Enjuto, seco, parco en el movimiento, áspero y contundente. Con un sentido tremendista de entender el flamenco y una técnica esquemática, basada en el cubismo y otras formas abstractas de pintores vanguardistas que tanto influyeron en su baile.

De todas formas la fantasía del coreógrafo, aunque no le está permitido alejarse de esa línea severa, busca nuevas estructuras. Cada etapa se desmarca de la anterior dando nuevos matices a esta danza como veremos a continuación.

El baile del taranto inició su andadura de la mano de Rosario y Antonio, y hay que decir que en aquella primicia, presenta cierta ambigüedad coreográfica y de cronología.

Parece ser que se había montado en América junto a un total de sesenta bailes según contabiliza algún especialista. Lo que si es evidente, es que se estrenó en España, aunque no fue en la primera representación que hicieron los dos bailarines, en el teatro Fontalba de Madrid en el año 1949, donde no figuraba ese número.

En cuanto al diseño coreográfico, es donde se percibe mayor confusión. Siguiendo la cronología, vemos que en el año 1950, en la representación que dieron en Edimburgo, el taranto era un «solo» de Rosario. Un año más tarde, es decir, en el 51, en la representación dada en el Cambridge Theatre de Londres, así como en su actuación en el teatro Lisarda de Santander, figuraba bailado por la pareja.

Algún tiempo después, en el periodo que no sobrepasa el año 53, la bailarina Pepita Sarazena lo vio en Londres, en una segunda gira y lo recuerda bailado solo por Rosario, dice que zapateando mucho.

Por último queda otra cita desconcertante, recogida en el libro «Antonio» de Gyenes, donde incluye al taranto entre la serie de ballets creados por él, y fija como lugar y tiempo de su estreno el Teatro Empire de París en 1954.

De momento pues, queda sin aclarar si este baile se inició como forma de pareja o individual, detalle que tiene su importancia a la hora de hacer una monografía. Cabe pensar que aquellas fluctuaciones pudieran ser un ensayo, tratando ambas variantes para encontrar la coreografía ideal.

Lo que sí se confirma es que el taranto salía a la luz como un baile virtuoso del zapateado, idóneo para espectáculos de «Concierto» o «Recital», formas que marcaban la tendencia teatral del baile español en aquella época.

Sobre escenarios claros, alegres, limpios de escenografía hasta el punto de tener solamente una cortina de fondo como única ornamentación, se iban desgranando en técnica perfecta, las habilidades propias de cada baile. Tri-



nos de castañuelas, ágiles carreritas, multitud de vueltas y, en el caso del taranto, optó por brillantes zapateados.

Hay una figura que representa mejor que nadie la primera etapa del taranto ya que su vida como artista flamenca -de trayectoria larguísima- tiene un antes y un después en la creación de este baile.

Me refiero a Carmen Gómez «la Joselito», nacida en 1906, que había convivido e incluso compartió el arte de las grandes bailaoras de café, ya que la Macarrona había sido su maestra.

Llevaba el repertorio clásico de las primeras bailaoras al que añadió otros bailes como el Zapateado y la Farruca, propios de hombre, lo que significaba una innovación de la época, e incorporó el nuevo baile del taranto con coreografía propia, quizá montado bajo viejas técnicas flamencas.

Efectivamente, cuando se escucha su grabación discográfica, se percibe algo muy difícil de explicar. Todo el baile parece natural, sencillo, sin embargo va envuelto en una solera con regusto como de vino añejo, claro en la forma, intenso de sabor.

Comienza tocando pitos, acompañamiento verdaderamente antiguo que, junto a las palmas, fue el primer apoyo rítmico del flamenco popular.

Después, todo discurre por zapateados que desarrolla en variaciones cortas y remata con redoble, también breve y contundente. Espera en el silencio, sin prisa, con serenidad.

Destacan tanto esos matices que bien podría definirse al taranto de la Joselito como un baile «recortado entre silencios».

Por otra parte es de señalar que la artista remata la danza en el mismo aire musical que comenzó. No «cambia el tercio» como se diría en términos taurinos, elude el gran final brillante de ritmo acelerado y remata como las antiguas bailaoras, singularidad que se perderá muy pronto.

En cuanto a la concepción virtuoso -teatral que le imprimió Rosario, la Joselito la siguió a rajatabla. Se voló en la mecánica del zapateado, ofreció una amplia gama de modalidades rítmicas hechas con puntas y tacones y algunos golpes sordos, consiguiendo una limpieza técnica que en nada tenía que envidiar a la de Antonio aunque éste avanzó más, ya que llevó el zapateado por caminos más complejos de celebridad, aplicándole a músicas nacionalistas orquestales.

La Joselito no quiso expresar en este baile nada que saliera del puro divertimento musical, la expresión corporal quedaba relegada a último lugar, de forma que su taranto era más de oír que de mirar.

Hasta ahora las referencias que he ofrecido sobre la historia de este baile, tienen como protagonistas a dos mujeres, y debo decir que no es un hecho casual sino confirmación de una tendencia muy acusada que se observa en esta época, sobre la inclinación generalizada del sexo femenino por este baile. Puede decirse que bastantes artistas lo eligieron como número fuerte de su repertorio.

El hecho de que una mujer adopte un estilo zapateado, tradicionalmente masculino en el flamenco, no es ninguna novedad. Ya en el café cantante,



Rosario, creadora del taranto.

(Foto archivo)



donde la mujer ni siquiera hacía escobilla en las alegrías, aparece de pronto una bailaora, Trinidad Huertas «la Cuenca» que además de ser figura sobresaliente en otros palos, presentó las Soleares de Arcas, inéditas y totalmente zapateadas. Se había identificado de tal manera con esa nueva forma de hacer, que arrinconó la bata de cola y los volantes para vestir traje de hombre a la usanza, pantalón ceñido con botines, chaleco y camisa escarolada.

Sin embargo aquello era un hecho aislado, en cambio el movimiento que se produce en la década de los años cincuenta será definitivo.

Hubo dos factores que originaron el nuevo esquema femenino. El primero sin duda se debe a Carmen Amaya.

Aquel baile de fuertes zapateados salidos del instinto y proyectados con gran resonancia, la velocidad frenética que les imprimía y sobre todo, aquella intensidad sostenida a lo largo de todo el baile, no solo dejó atónitos a los espectadores sino a los mismos profesionales de danza.

Todas las bailaoras que comenzaban la imitaron como pudieron, descargando toda su energía en emularla, pero fue en vano porque Carmen era un fenómeno de la naturaleza.

De todas formas e inevitablemente creó escuela y la nueva generación aplicó esta técnica a todo tipo de bailes. En los tradicionales, duplicando la escobilla de forma que el baile se hacía interminable. Pero había otro estilo nuevo, de compás cuadrado, ritmo uniforme y bien acentuado que se prestaba a zapatearle por completo, era el taranto. Por eso lo eligieron las mujeres, dejando para el hombre lo que siempre le había pertenecido, el baile «Por Zapateado».

El segundo factor apuntado, tiene que ver con el tipo de locales donde se desenvolvía. Las compañías teatrales de danza apenas estaban en España reclamadas por los teatros más famosos del mundo en una exaltación de nuestro folklore.

Por otra parte, hacía tiempo que los cafés cantantes habían cerrado sus puertas y así, los bailaores, desarraigados, se van incorporando como pueden a ciertos locales que surgían con una pujanza extraordinaria, Salas de Fiestas, Cabarets, escenarios veraniegos al aire libre montados para turistas y el Tablao, el único que conectaba algo con el antiguo café cantante.

El artista se subordina a la función secundaria que ocupaba en este tipo de espectáculo, donde la clientela no era precisamente de aficionados, sino gente carentes de sensibilidad artística que después del teatro o una fiesta, recababan allí para rematarla alegremente.

Con semejante premisa, el baile en esos establecimientos debía ser epatante. En el adorno, exuberancia de flores, peinetas, brillo y color, distorsionando el buen gusto del traje andaluz. En el baile, un «más difícil todavía» para sorprender a los asistentes.

El taranto forzó al máximo sus posibilidades. A los zapateados en uso, se añadieron fuertes golpes de planta, que arrastraban al cuerpo en movimientos convulsivos y provocaban violentas sacudidas de cabeza, al tiempo que agitaban la falda constantemente, quedando la bailaora envuelta en un mar de volantes multicolores de nylon. El gesto revelaba la tensión de aquel ajeteo.



Había señalado antes, cómo la Joselito mantenía el ritmo invariable de taranto hasta el final. Pues bien, en esta época el bailar o bailaora, alivian la tensión en los últimos momentos pasando a compás de Tango o Rumba, mucho más ligero, alegre y comunicativo, de forma que siempre el gran final estaba asegurado con grandes aplausos.

Debo subrayar que desde entonces hasta hoy, con todos los estilos hicieron lo mismo, incluso las grandes compañías de Ballet Flamenco.

Aparte de la actuación masiva de bailaores y bailaoras de cuadro, estos centros contrataba siempre a una figura relevante en el mundo del flamenco, con categoría artística reconocida a nivel popular de forma que acaparaban la atención de los asistentes.

Una de ellas era Fernanda Romero, expresión máxima del taranto en aquella época. Estaba considerada la mejor de este género y aún más, algunos la consideran como la auténtica creadora. Era mujer de gran fuerza física, cuando se la veía sobre el escenario, allá por los últimos años sesenta, parecía de gran complexión, quizá resaltado por el traje corto de hombre, que llevaba muy ajustado al cuerpo.

Sus zapateados eran poderosos a la manera de Carmen Amaya y su expresión muy temperamental. Siempre fue el gran final en las atracciones de Salas de Fiestas.

Trini España en cambio, ha quedado como prototipo del mejor baile por taranto en el tablao. Estupenda bailaora sevillana, primera figura en Compañías de la Canción Española, ha triunfado en los mejores establecimientos de Sevilla y Madrid, siempre con un taranto en el repertorio.

Paralelamente a su actividad en el tablao, el taranto sigue desarrollándose en el teatro, con trayectoria más larga que se prolonga hasta hoy y características propias.

Por de pronto cuida más la estética, eludiendo espasmos, sacudidas violentas y crispación forzada. De otro lado estiliza, siguiendo la trayectoria propia de la escena. No hay más que ver el perfil recortado de los artistas.

El despliegue definitivo lo hace a partir de los años sesenta y allí encontramos la primera novedad. El taranto ya no es prioritario de la mujer sino que participan ambos sexos, los hombres representados también por primeras figuras como Rafael de Córdoba, Luisillo, Antonio Gades, Mario Maya, el Farruco, Antonio Canales ya muy cerca de nosotros, y el mismo Angel Pericet, especialista en Escuela Bolera, le baila en un recital que dio en el Teatro Español de Madrid en 1975.

Pero aún así, como veremos más adelante, quedan reminiscencias del pasado y en las coreografías que se montan, la mujer, sin ser única, seguirá siendo protagonista.

Junto a la forma solista que sigue vigente, el taranto ya se trata con juego escenográfico. No llega a ser propiamente un ballet pero aunque únicamente ocupe un solo cuadro, se le adjudica un tema que da sentido al baile y se juega con varios bailarines.



Antonio por ejemplo, reúne todo el hacer flamenco de su espectáculo en la estampa «La Taberna del Toro» o «Serranos de Vejer», ambos con taranto, al que adorna con escenografía de José Caballero y figurines de Vicente Viudes. Ya no es el baile a palo seco, como ocurría en el café cantante y el tablao, es una escena teatral cuidada, con elementos decorativos apuntando una coreografía más compleja.

Mario Maya quiere abordar el título metafísico de su obra «Tiempo, Amor y Muerte» por medio del baile y entre otros palos incluye al taranto.

«Esa forma de vivir» es otra obra interesante que dirige Tomás Rodríguez Pantoja y estrena en 1988. Va explicando la trayectoria gitana en España por medio de bailes. El taranto en este caso tiene a su cargo expresar «vida en la ciudad».

María Rosa en 1992 ofrece un homenaje a Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández con un taranto en el cuadro «Viejas Canciones».

Otras veces solo es un detalle simbólico el que orienta sobre el significado del baile, como el farol que lleva M^a del Mar Berlanga en su taranto, reminiscencia de la vida en la mina. Manolete porta un bastón como símbolo del trajinante gitano, lo mismo que «los picaos» en los tarantos de Rosa Durán y creo recordar, en el baile del Farruco y los Bolecos.

La forma coreográfica de este baile, a pesar de la plena libertad que rige el entorno escénico, va a seguir, por lo menos en la composición, una línea uniforme durante dos décadas.

Comienza Antonio por crear una coreografía para su taranto en «La Taberna del Toro» en la que pone a una mujer como protagonista y tres bailarines evolucionan alrededor de ella. Primero eligió a Carmen Rojas, artista con un baile muy similar al de Rosario, de formas muy redondeadas y técnica impecable. En reposiciones sucesivas mantuvo la misma composición con diferentes bailarinas como Alicia Díaz y Estrella Morena.

Esta composición de una mujer rodeada de bailarines fue muy imitada, hasta el punto de quedar como prototipo del taranto en el flamenco teatral moderno.

Antonio Gades la siguió y en su primera compañía presenta este baile interpretado por Cristina Hoyos y cuatro bailarines junto a ella.

Rafael de Córdoba en «Taranto de Rafael» también le bailaba rodeado de tres bailarines.

Manuela Vargas, muy tarantera, siempre llevaba uno en sus espectáculo, en la forma descrita. Merece la pena recordarlos por el plantel de buenos bailarines que la rodeaban. Por ejemplo, en el cuadro «Lamento minero» del espectáculo que presentó en el teatro María Guerrero de Madrid, en 1970, bailaba acompañada por Juan Quintero, Pelao Chico, Curro Velez y como cantaor, nada menos que Fosforito. En 1976 le baila en el teatro Barceló junto a Mario Maya, el Mimbres y acompañando, Ricardo Veneno y Raimundo Amorador. En 1986 vuelve a bailarlo en «El Sur y la Petenera», esta vez con coreografía de José Granero y al baile Juan Quintero y Julio Príncipe junto a ella.

No faltaron composiciones en pareja entre las cuales merece la pena recordar la de María Albaicín y Faico en el teatro de la Torre de Madrid en los



años sesenta, y el duo Antonio Canales con la Farruquita en la Bienal de Sevilla del año 88.

Por último, como excepción a las formas en uso y cerrando esta etapa, hay que mencionar el taranto de Cristina Hoyos en «Sueños Flamencos» estrenado en Sevilla en 1990. Cristina cuando se separa de Antonio Gades olvida la forma ballet-teatro y monta un espectáculo al modo de «recital» antiguo. Baile tras baile, sin mensaje, sin historia, a lo flamenco. De todos los palos que presenta donde, por supuesto hay seguiriyas y alegrías, el que mejor interpreta y recibe los mayores aplausos es el taranto

Parece lógico que este baile carente de normas tradicionales, con libertad coreográfica sin límite y una amplia gama de resortes sensitivos, debía ser el punto de mira del flamenco actual lleno de fantasía, dramático y agresivo, pero no es así. El taranto apenas se utiliza hoy en el ballet.

Seguramente la causa está en sí mismo, más concretamente en la música y el cante que no se presta a recibir otro instrumento que no sea la guitarra. Es difícil imaginar un taranto áspero con acompañamiento de flauta dulce, o la caja redoblando ese compás duro y recortado que no lo pide.

Desde luego poco mestizaje puede producirse en los aires de Levante y resulta difícil hacer innovaciones coreográficas sobre esta música.

De todas formas hay quien se ha atrevido con él. Javier Latorre crea el ballet «Las hijas del Alba». Quizá sea lo más esquemático y alejado del antiguo taranto que he llegado a ver.

Le interpreta él mismo junto a Eva Leiva. Los dos están bailando un sueño, un deseo, situados en planos distintos. El con el torso desnudo, ella en enaguas, no se mueven del sitio aunque intentan acercarse. Javier resuelve casi toda la coreografía a través de los brazos que se extienden o imploran o se enredan llenos de desesperación alrededor de la cabeza. Solo de vez en cuando, se intercala algún zapateado entre vueltas airadas.

El taranto vino a llenar un hueco de algo que adolecía el flamenco tradicional, el dramatismo en el baile. Hay que decir que le comparte con aquellos estilos que nacieron por el mismo tiempo, la seguiriya y el martinete, pero cada uno lo hace a su manera. La del taranto es la más difícil porque no admite intromisiones musicales actuales, porque sigue obstinado en su aspereza y no se inclina a formas blandas de coreografía ni soporta excesos de melodrama. Sigue inmutable lo mismo que todo el cante de Levante. Quizá por eso, el taranto no ocupa un lugar privilegiado en el ballet contemporáneo.



LA ANTOLOGIA DE HISPAVOX, OBRA DE UN JEREZANO

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

«Sabemos que el cante flamenco apareció alrededor de 1780 entre los gitanos de la Baja Andalucía en una exigua región extendida entre Sevilla, Lucena y Cádiz.» (1)

Muy atrevidas parecen estas palabras de Ricardo Molina. No creo que se pueda, ni se deba, concretar tanto, al hablar de flamenco. Acostumbrados como estamos a conocer fecha y lugar del nacimiento y muerte de cualquier personaje histórico más o menos famoso y habituados igualmente a poder señalar dónde y cuándo se producen determinados acontecimientos de la historia, es frecuente que nos inclinemos por determinar también cómo, cuándo y dónde se llevan a cabo otros. A veces, esto entraña cierto riesgo y la conclusión resulta, con frecuencia, errónea. Por ejemplo, establecer cuándo nació el flamenco, y dónde y cómo.

Más cordura y acierto entiendo que encierra lo que, junto a Antonio Mairena, escribió el mismo Molina años después: «El primitivo cante flamenco se ha debido formar lentamente (siglos XVI - XVIII) en las provincias de Sevilla y Cádiz.» (2)

Razón tiene el catedrático de Folklore del Conservatorio de Salamanca Miguel Manzano cuando dice: «Una cultura musical no aparece súbitamente, no nace por generación espontánea en un determinado ámbito geográfico, de forma aislada y sin relación alguna con los usos musicales de las tierras que rodean ese ámbito, porque la creación artística no parte del vacío.» (3)

Parece evidente, desde luego, que el flamenco nació en Andalucía aunque no podamos decir con precisión cuándo ni cómo. Conviene todos los «inteligentes» - que diría Demófilo - en que tiene doscientos años de existencia lo que, personalmente, pongo en duda. Una cosa es que, más allá de dos siglos atrás, no sepamos nada y otra muy diferente es establecer por ello que no haya existido desde antes. Negar la existencia de algo simplemente porque ignoremos su desarrollo es de una mezquindad mental que abochorna.

En cuanto al lugar de origen concreto, se imponen por desgracia los apasionamientos localistas: los jerezanos dicen que el flamenco nació en Jerez; los gaditanos, que en Cádiz; los sevillanos, que en Sevilla o más concretamente, en Triana e incluso en la Cava trianera de los gitanos: Los habrá que digan que fue en Lucena o en los Puertos. No hace mucho, he leído



a alguien que situaba el núcleo embrionario en Alcalá. Lo cierto es que, cada cual, arrima el ascua a su sardina. (Y a propósito y sin entrar en disquisiciones lingüístico-idomáticas, que no es el momento: ¿no sería más lógico decir que «cada cual arrima su sardina al ascua»?)

Pocas cosas pueden afirmarse con rotundidad tratándose de flamenco. O al menos, pocas deberían manifestarse de forma tajante porque se corre el riesgo de caer en el error. Sin embargo, de una sí estoy totalmente seguro y así lo manifiesto: a lo largo de toda la historia, ninguna ciudad de España – ni del mundo, por supuesto – ha dado tantos artistas flamencos como Jerez. Y no es una afirmación gratuita. Revítese la nómina completa de los artistas flamencos de cierta relevancia de todos los tiempos (hágalo quien quiera que yo ya lo hice), y se comprobará que, el 16 % son de Jerez. Dicho de otra forma: de todos los bailaores, cantaores y tocaores que se conocen desde el siglo XVIII hasta hoy, uno de cada seis nació en Jerez.

Le sigue en importancia Sevilla, con un 15 %, o sea, uno de cada siete. La diferencia parece escasa pero, si se considera el volumen de Sevilla y el de Jerez y se tiene en cuenta el número de habitantes que tienen estas dos ciudades, la distancia es abismal. Sevilla es cuatro, casi cinco veces mayor que Jerez y, sin embargo, el número de artistas flamencos jerezanos no es que sea cuatro o cinco veces menor sino que incluso supera al de los sevillanos.

Ninguna otra ciudad tiene posibilidades de competencia en este aspecto. Todas aportan cantidades muy inferiores. Cádiz no pasa del 6 % (es decir, uno de cada diecisiete); Madrid, otro 6 % (debido, especialmente, al enorme incremento proporcional que se produce en la segunda mitad del siglo XX); Granada, sólo un 5 %; Córdoba, poco más del 3 % y Málaga – «cantaora», según Manuel Machado – no llega ni al 2 %. Sin discusión alguna, Jerez lidera el número de aportaciones.

De uno de los muchísimos artistas jerezanos que integran esta supremacía, quiero ocuparme hoy. Y no porque fuera un formidable guitarrista – que lo fue – sino porque contribuyó de manera decisiva a la supervivencia del cante. Me estoy refiriendo a Pedro del Valle Pichardo, Perico el del Lunar (Jerez, 1894 – Madrid, 1964).

De él podrían decirse muchísimas cosas pero interesa ahora resaltar especialmente una: su contribución a la publicación de la vulgarmente llamada Antología de Hispavox.

Muchos aspectos tendrían que aclararse en el proceso de gestación de la misma. En el libro-folleto que acompañó a los 3 discos que formaban la antología, se dice:

«Debido a la incuria y a los avatares del tiempo, los caracteres esenciales del cante se hallan en trance de la más agreste desvirtuación.»

«Urgía salvar en lo posible de la derrota inminente esa incomparable riqueza del arte nacional.»

«Por fortuna, Hispavox S.A. encontró el apoyo ferviente de Don Tomás Andrade de Silva, músico admirable y raro conocedor de la verdad y la historia del cante flamenco en sus límites posibles, que vino a ser la base ancha y estable del proyecto. A él se debe la soberana y difícil labor de



discriminar los cantes y situarlos en su tiempo y lugar sabiamente. Junto al señor Andrade de Silva, es de justicia citar a Pedro del Valle. Perico el del Lunar en el mundo jondo, era la persona valiosísima que había de dar a la Antología la doble probidad artística y musicológica que necesitaba.»

«Faltaba vivificar todo este arte con un buen registro de sonido. Para ello, Hispavox solicitó y obtuvo el apoyo sabio y veterano de M. Serge Moreux, eminente musicólogo francés, especializado en tareas de registro sonoro, quien se desplazó a Madrid en compañía del ingeniero de sonido M. Morel, jefe de uno de los equipos técnicos de registros de Ducretet-Thomson, de París.»

«Una vez más queda demostrado que en arte, a despecho de todas las previsiones, suele triunfar lo digno y noble. Díganlo, si no, ese Gran Premio de la Académie Française du Disque, otorgado con todos los pronunciamientos, a nuestra Antología del Cante Flamenco y la enorme resonancia que en todo el mundo ha tenido este álbum de música de España.»

Esto es lo que dijo Hispavox al presentar la antología en España, en 1958. Sin embargo, quizás no todo sucediera así exactamente. Al menos si se tiene en cuenta lo que nos dice Pierre Lefranc en un artículo publicado en la revista «Candil». (4) Entresacamos los párrafos más significativos del mismo:

«Las grabaciones de la Antología llamada de Hispavox se hicieron en Madrid en la primavera de 1953 y el estuche de tres microsuros salió en París bajo sello francés en junio de 1954.»

«Hace dos años tuve la suerte de poder identificar a su iniciador francés, Roger Wild, y reconstruir lo esencial de su génesis.»

«Después de la II Guerra Mundial, Wild logró en la Thomson responsabilidades altas como director de publicidad y relaciones públicas. Durante aquella época, una sección de la Thomson se dedicaba a la producción de aparatos de radio, tocadiscos y discos de calidad, bajo el sello Ducretet-Thomson. Dentro de este marco la Antología vio la luz gracias a la afición y perseverancia de Wild.»

«Otra circunstancia favorable fue que la dirección artística de los discos producidos por la Ducretet-Thomson recayera en Serge Moreux.»

«Roger Wild se fue para Madrid, casi seguramente con Serge Moreux y un técnico de grabación. Las grabaciones se hicieron en los estudios Selgas, y los discos salieron en Francia con la mención Licence EXA. Eso significa que los derechos para España habían sido reservados.»

«Se buscó primeramente la colaboración de Luis Maravillas pero se encontraba de gira con Pilar López. La elección recayó en Perico el del Lunar. Actuó en la Antología como tocaor único. También fue él quien eligió y reclutó los cantaores uno por uno: conocía de modo detalladísimo el mosaico disperso de los cantes y sabía quien mejor conocía e interpretaba cada cante.»

«Tomás Andrade de Silva se sitúa algo aparte. No se sabe quien sugirió su nombre a quien, pero fue el encargado de redactar, sobre la base de información facilitada en gran parte por el mismo Perico, el comentario de presentación de los cantes. Se le atribuyó, oficial y públicamente, la dirección artística del proyecto, pero no cabe la menor duda de que, por detrás de ese indispensable montaje, la Antología fue obra de Perico: en ella ayudaron muchos pero la hizo él.»



Como se ve, la afirmación de Lefranc no puede ser más concluyente y rotunda. Al mismo tiempo, nos da más detalles al respecto, diciéndonos que Moreux volvió a París; que el 23 de abril de 1953 se tomó la decisión de realizar el proyecto y que Serge Moreux regresó a Madrid acompañado de dos ingenieros de sonido, Charlin y Morel. Suponemos que uno de estos dos técnicos sería el ciego al que se refería con tanta gracia Pericón cuando contaba a José Luis Ortiz Nuevo: «En cuantito se daba un tono que no era, ya estaba avisando el ciego para que rectificáramos.» (5)

Según Pierre Lefranc, «las grabaciones se extendieron durante ocho noches seguidas, en las que los técnicos esperaron pacientemente la llegada de momentos de inspiración.» No recuerda bien la fecha pero fueron, desde luego, «en mayo o junio de 1953.» Y continúa el articulista: «El álbum salió a la venta en junio de 1954 bajo el título de *Anthologie du Cante Flamenco* (Ducretet-Thomson, LA 1051-3)» agregando que Roger Wild la presentó en la radio, en octubre de 1954 y que, «a principios de diciembre, la Académie Française du Disque le dio a la obra un Gran Premio.» Y concluye Lefranc detallando como la antología, concebida y elaborada en Francia, llegó a ser la *Antología de Hispavox*:

«La Ducretet-Thomson dejó de existir dentro de la Thomson. Eso tuvo una consecuencia notable: la Hispavox, que era la filial discográfica de EXA, se encontró de un día a otro sin su asociado francés. Así es que, con el paso majestuoso del tiempo y alguna que otra revisión de la historia, una antología francesa se transformó para siempre en la *Antología de Hispavox*.»

Y como remate, apostilla Lefranc que «esa revisión de la historia» debería hacerse «particularmente en las primeras páginas del libreto, con la firma Hispavox, que tal vez podrían merecer una redacción nueva.»

Me inclino por pensar que todo sucedió, más como lo narra Lefranc, que como dice Hispavox y los hechos pueden resumirse muy brevemente: los franceses conciben y costean la edición de la antología y Perico el del Lunar es el responsable de elaborar su contenido. Es, más o menos, lo que nos diría Bernard Leblon en 2002. (6)

En España, la *Antología* tuvo, en general, una acogida muy favorable sin que faltaran algunas voces discrepantes. Así, por ejemplo, en la *Revista de Flamencología*, de Jerez, se leía: «Editada por la casa Hispavox, mereció el Gran Premio de la Academia Francesa del Disco. Un premio comercial, otorgado por un jurado sin categoría ninguna para discernir sobre un tema tan espinoso y delicado como es el cante flamenco. Aunque, eso sí, aquella antología tuvo el encanto de dar a conocer muchos estilos de cante, ya casi desaparecidos.» (7)

Los defensores del cante gitano, sobre todo a partir del final de la década de los 50 del siglo pasado, miraron con desdén y cierto menosprecio la *Antología* que nos ocupa. Es cierto que, de los nueve cantaores que intervinieron en la grabación, sólo tres eran gitanos: Jarrito, Chaqueta y Rafael Romero aunque no creo que hubiera, por parte de Perico el del Lunar, ninguna intención discriminatoria.

Otra opinión no muy favorable fue la de Ángel Álvarez Caballero:



«1956 fue un año importante para Pepe el de la Matrona y para el cante flamenco. Fue cuando le llamaron para grabar la Antología de Hispavox, que si bien fue sobrevalorada en aquel momento y hoy nos parece objetivamente mucho menos importante de lo que en principio pudo parecer, tuvo la virtud, sin embargo, de marcar a la discografía unos rumbos nuevos y, evidentemente, fructíferos.» (8)

Ángel Álvarez Caballero está en su plenísimo derecho – igual que todo el mundo – a opinar como quiera pero, sin duda, se equivoca en la fecha: a Matrona no le mandaron llamar para esa grabación en 1956 sino en 1953.

Con las fechas de esta antología ha habido a menudo problemas. José Blas Vega – siempre tan riguroso y tan de fiar – la sitúa en un año que no parece el correcto. Dice:

«El año 1955 fue decisivo para la revalorización y el renacimiento del flamenco. Las causas principales fueron la aparición del libro *Flamencología*, de Anselmo González Climent y la grabación de la Antología del Cante Flamenco, conjunto de discos donde aprendieron muchos de los nuevos intérpretes positivos.» (9)

Por su parte, Pierre Lefranc se manifestaba así en 1993:

«La Antología del 54 tuvo varios efectos. Sacó el cante de la ruina en que había caído en España misma, y que se puede evaluar en la producción de discos desde 1940. Tomás Pavón había muerto en el 52, Pastora callaba desde 1950. Reinaban Marchena, la ópera flamenca y el fandango de teatro, que se reconoce por su apéndice hipertrofiado. La Antología proporcionó las claves de un repertorio del cante, con todas las garantías de calidad, de seriedad y de homogeneidad que ofrecía Perico. Principalmente, y mucho antes de los Festivales, hizo una promoción decisiva del cante, sacándolo por fin del nivel de percepción en que, durante decenios, una mayoría social dominante, había visto en la cosa flamenca un subproducto infracultural salido de lugares de perdición: a causa de todas esas mujeres provocadoras que se menean y enseñan la pierna – *cosa de gente baja, quincalla meridional*.» (10)

Las manifestaciones a favor de los valores de la antología fueron – y son – muchas. Por ejemplo, la de Génesis García Gómez: «Al recibir el Gran Premio de la Académie Française du Disque, este trabajo discográfico atrajo la atención del mundo todo sobre el flamenco.» (11)

Cuenta esta autora que a Fernando Quiñones se le desbordó el entusiasmo cuando tuvo en su poder la Antología: «Sí, Hispavox fue como el tiro que lanza a correr los caballos. Estábamos todos haciendo carpetitas de discos, buscando, hablando, moviéndonos... Existía la inquietud pero la iniciativa de Hispavox, nacida y crecida en Francia, nos dio a conocer un montón de cosas que ignorábamos. Sigue estando muy bien hecha: el tiempo no la ha deteriorado. Nos enteramos de muchos cantes que no conocíamos, de nombres ignorados; teníamos ideas básicas, fundamentales pero nada más. La Antología de Hispavox es presentada en España en el 58 con el orgullo de haber salvado un arte que se desvirtuaba, *olvidada la solera maciza del cante flamenco de la gran época*.» (12)

Encontramos igualmente palabras de alabanza en Manuel Ríos Ruiz:

«Hay que reconocer una vez más los méritos que para la etapa de la



revalorización del cante aportó la Antología del Cante Flamenco, editada por Hispavox en 1954.» (13)

El mismo Ríos Ruiz hace en otro lugar un encendido elogio, no sólo de la Antología sino de Perico el del Lunar. Y esto es lo que más interesa ahora porque la Antología es de sobra conocida por todos, pero la tarea de Perico está por valorar en su justa medida.

Manuel Ríos se expresaba así:

«Después de la llamada de atención del libro *Flamencología*, hay que registrar otro reclamo significativo en favor del arte flamenco: la edición, en 1954, de la primera Antología del Cante Flamenco, en tres discos, dirigida para la marca Hispavox por el tocao Perico el del Lunar. Este artista, este singular guitarrista, gran conocedor del mejor cante, llevó a cabo una labor digna de encomio, que no se le ha reconocido en toda su amplitud, pero que hay que catalogarla como de las más relevantes y positivas para la etapa de revalorización. Perico el del Lunar sabía de la necesidad de recuperar estilos en desuso y buscó para ello unos intérpretes idóneos, desde Pepe el de la Matrona a Rafael Romero. La antología discográfica de Perico el del Lunar, con texto glosador de Tomás Andrade de Silva, es un hito capitalísimo en el resurgir del cante flamenco.» (14)

Efectivamente: entre los guitarristas de los últimos cincuenta años, Pedro del Valle Pichardo es poco conocido y nada reconocido. Sin embargo, los grandes hombres, aunque no lleguen a ser famosos, siempre dejan huella (por sus obras los conoceréis) y él nos legó dos fundamentales: la Antología que venimos comentando (15) y sus diez años de trabajo (1954 - 1964) en el Tablao Zambra.

El gitanismo en boga a partir del final de la década de los 50, dio un poco de lado a la Antología. Se estimó, esencialmente, el cante gitano y una afluencia masiva de discos grabados por calés inundó el mercado. Discos todos ellos, o casi, buenísimos que pusieron el cante donde debía. Pero no hay que olvidar que los caminos para recuperar ese sitio, los trazó Perico el del Lunar con su Antología. La exaltación de los valores del cante gitano halló su cenit con la publicación, en 1971, del libro *Mundo y formas del cante flamenco*, de Molina y Mairena, auténtica «biblia» de la época.

Y no vayan a interpretarse mal mis palabras entendiendo que no me gusta el cante gitano. Quizás con la única excepción de José Menese, ningún cantaor no gitano me *llega* tanto, tan adentro, como los cantaores gitanos. Los buenos, ¡claro! Que también los hay mediocres y no se debe generalizar. Ser gitano, por sí, no es garantía de origen.

Con el paso del tiempo y a medida que fue reconociéndose la calidad de determinados cantaores no gitanos - Vallejo o Aurelio, por ejemplo - semiolvidados, decreció la estima de la obra de Molina y Mairena. La aparición sucesiva de cantaores jóvenes que venían empujando mucho - Fosforito, Menese, Morente... - hizo que la balanza se equilibrara entre cantaores gitanos y no gitanos. Porque, en realidad, lo que debe importar es que el cante sea bueno, etnias aparte.

A Perico se le censura:



- Que el patrón seguido para confeccionar la Antología fuera de corte casi exclusivamente chaconiano.
- Que de los 9 cantaores escogidos, sólo 3 fueran gitanos.
- Que figurase solamente una mujer.
- Que los cantaores elegidos no fueran ni los mejores ni los más representativos.
- Que faltaban algunos cantes básicos y que, en cambio, sobraban otros.

Quizás no tenga yo una respuesta convincente para todas estas cuestiones pero sí tengo, por supuesto, mi opinión y la voy a dar. En primer lugar, es lógico que Pedro del Valle siguiera a Chacón. Él había sido su último guitarrista y aprendió de Chacón cuanto hay que aprender. Porque Perico sabía de cante cuanto hay que saber también.

Mientras no se demuestre lo contrario, Chacón jerarquizó el cante, lo estructuró y estableció todas las formas y los estilos de que hoy disponemos. No suprimió nada y elaboró muchísimo. Su maestría sigue vigente. Después de él, ¿quién ha creado algo que haya perdurado? Pastora Pavón flamenquizó la bambera y le imprimió la gracia y la donosura que supo darle a cuanto cantaba pero, como cante en sí, poca trascendencia ha tenido la bamba; la colombiana de Marchena tiene más superficialidad y colorido que otra cosa; las galeras del Lebrijano fueron, más que un cante, una denuncia de la persecución de los gitanos y la canastera de Camarón cayó pronto en el olvido cuando de él han quedado otras tantas cosas y, posiblemente, para siempre.

Seguir la pauta de Chacón no fue ni un error ni un partidismo discutible.

En segundo lugar, Perico eligió a los cantaores que quiso pero también – esto no debe olvidarse – a los que pudo. Entre otras cosas, tuvo que escoger entre los que estaban en Madrid entonces. ¿Por qué sólo tres gitanos entre los cantaores? Creo que, simplemente, porque no pudo disponer de más. Revisemos la situación de los cantaores gitanos de aquel momento. Muchos estaban arraigados en sus lugares de origen y de ahí no se movían. Por ejemplo, Talega, en Dos Hermanas; Borrigo y Piriñaca, en Jerez; Manolito de María, en Alcalá; Joselero, en Morón; Perrate, Fernanda y Bernarda, en Utrera... Aparte de que, en aquella época, ninguno de los citados eran cantaores profesionales todavía en el sentido de que actuasen en público o tuviesen discos grabados en su haber. Fernanda y Bernarda, además, eran demasiado jóvenes lo mismo que la Perla, Chocolate, Sordera, Agujetas o Terremoto. Entre los cantaores gitanos importantes de entonces quedaban solamente Pastora, Mairena, Caracol, Mojama y Culata. ¿Por qué no participaron? Aparte de que quizás no formaban parte de los cantaores en sintonía con Perico el del Lunar – en todos los aspectos – hubo también otras razones de peso en casi todos los casos. La Niña de los Peines estaba ya retirada; Mairena andaba enrolado en la compañía de Antonio; Caracol paseaba por España sus espectáculos teatrales, en aquel momento con su hija Luisa; Mojama atravesaba ya un período tristísimo de decadencia, tanto en lo artístico como en lo físico y finalmente, Pepe el Culata. Las razones por las cuales



no participó nunca las tuve claras. Estaba en Madrid, en plenitud de facultades (cuando se hacen las grabaciones, tenía 42 años) y era un cantaor extraordinario. Perico el del Lunar Hijo me ha dicho que no hubo motivos personales especiales, de enemistad o algo por el estilo y así debió ser porque, muy poco después, Culata se incorporó al grupo de Zambra que lideraba Perico. Cubiertas ya las soleares por Matrona, la seguiriya por Rafael Romero y no incluyéndose la soleá-bulería en la grabación, quizás no quedaba ningún cante adecuado para Culata. No sé.

La gente dice, a veces, muchas tonterías, cosas a la ligera y sin fundamento. He leído en más de una ocasión que Perico se inclinó por los cantaores que actuaban con él en Zambra entonces. Infundio que se desmorona por sí mismo de inmediato si constatamos las fechas: las grabaciones de la Antología se llevaron a cabo en la primavera de 1953 y el Tablao Zambra no abre sus puertas hasta 1954.

Aparte de que, naturalmente, Perico tuviese sus gustos particulares y sus preferencias, como todo el mundo, creo que eligió lo mejor de lo que había disponible. Marchena no debió interesarle y además, quizás era ya demasiado *figura* entonces. En cuanto a Vallejo, no olvidemos que se encontraba ya - como Mojama - en pleno declive de todo tipo.

Por lo que yo sé, tuvo muchas dificultades para convencer a Matrona para que participara en una grabación comercial. Al parecer, accedió a los requerimientos de Perico atraído por poder cantar las viejas soleares apolás - ya casi olvidadas por aquel entonces - ; la liviana y la serrana del Tenazas, estilos todos en la línea del cante de Silverio.

Algunos se han extrañado de que figuren en la Antología dos cantaores, digamos que de poca talla: el Niño de Málaga y Lolita Triana. Victoriano Gamoneda Ballester aparece en la Antología como Niño de Málaga aunque, en realidad, era conocido como Victoriano de Málaga o incluso con el curioso mote de Cojetrenes - o Cojetrenes - . Este hecho me lo confirmó recientemente Pedro del Valle Castro, el hijo de Perico el del Lunar, con quien lo comenté así como otros aspectos relativos al proceso de grabación de la Antología. (Mi agradecimiento desde aquí por la cordial acogida que me dispensó el gran guitarrista.)

Victoriano de Málaga, sin ser un cantaor de primera fila, conocía bien los aires levantinos y, probablemente, era de los poquísimos - si es que había algún otro - que sabía cantar la jabera en 1953.

En cuanto a Lolita Triana, además de buena saetera, aportaba presencia femenina - siquiera fuese mínima - a la Antología.

Si en relación con los cantaores hubo quienes afirmaron que no estaban todos los que debían estar ni debían estar todos los que estaban, ¡no digamos nada con los cantes...! Hoy, transcurrido medio siglo de la revalorización del cante - que se hace debida en gran parte a la Antología - es muy fácil criticar. Los acontecimientos históricos, sean del tipo que sean, hay que valorarlos siempre encajándolos en su momento y en sus circunstancias. Al enjuiciar la labor de Perico el del Lunar hay que hacerlo también así y no olvidar en qué estado se encontraba el cante en 1953. Tras una larguísima etapa



fandangueril, ¿qué cantes se cantaban?, ¿qué cantes estaban en trance de desaparecer?, ¿qué cantes se conocían? De los 33 de la Antología, los «listillos» de turno – que siempre los hay – echan en falta, por ejemplo, el romance o corrido, la carcelera, el taranto, la minera, la bambera, los cantes de ida y vuelta y una mayor gama de fandangos.

Insisto: en una antología de 3 discos, no pueden caber todos los cantes pero es que, además, hay otras razones de peso que justifican su ausencia. Sobre el corrido, dice José Blas Vega: «El romance, como forma flamenca, pasó desapercibido a los flamencólogos y hasta 1960 no adquirió su nomenclatura, siendo un tema desconocido y poco tratado.» Y prosigue comentando que, los que aparecen en la Magna Antología que él preparó, fueron grabados en el Puerto de Santa María en 1971. (16)

Reclamar la presencia de la carcelera es tener ganas de criticar con acritud. Si se incluyen la toná, la debla y el martinete, ¿resulta imprescindible también la carcelera? ¿No es la carcelera simplemente una toná con letras alusivas a la cárcel?

Considerando la época en que se graba la Antología, bastante hizo Perico con desvelar con precisión la existencia de unos cantes prácticamente desconocidos entonces. Y no se crea que exagero: ¿quién los cantaba a mitad del siglo XX? La debla, Tomás Pavón y pare Vd. de contar. Y de cantar. En cuanto a las tonás en general, Manuel Ríos Ruiz nos dice que, después de escuchar cerca de tres mil placas de pizarra grabadas en la primera mitad del siglo XX, encontró sólo siete. (17)

Después de lo visto, ya es algo – muchísimo, podría decirse – que en la Antología figurasen tres variantes de cantes «a palo seco».

También hay los que denuncian la omisión del taranto. Sin que nadie se vaya a escandalizar, taranta y taranto son un mismo cante con diferente toque. Entendiéndolo así, Perico debió optar por incluir sólo la taranta.

Algo parecido debió ocurrir con la minera. Los que auspiciaron los contenidos de la obra – con el tocao jerezano a la cabeza – debieron interpretar que los cantes levantinos quedaban suficientemente representados con la presencia de la cartagenera y la taranta. Habría que añadir también, para los menos versados, que la minera era un cante prácticamente desconocido por aquel entonces, que cobró auge sólo a partir del nacimiento del Festival del Cante de las Minas en La Unión, en 1961.

Sobre la versión flamenca de la bambera se puede decir que es una creación moderna, realizada por la Niña de los Peines. Según Manuel Bohórquez, la grabó en 1950, en compás de fandango aunque luego, a partir de la versión de Naranjito de Triana, se desarrolló en el de soleá. (18) En 1953 apenas si se conocía y no se estimaba en absoluto.

Saliendo de una época saturada de fandangos, fandanguillos y lacrimógenas guajiras y milongas, resulta razonable comprender que Perico el del Lunar deseara escapar de tales ecos y que obviara su inclusión en la Antología.

No debemos interpretar por eso que Pedro del Valle pretendiera adoptar una postura más o menos cerrada o intolerante, aplicando los criterios más estrictos de la llamada «pureza.» En absoluto puesto que incluyó dentro de



los estilos seleccionados, algunos que, los más recalcitrantes, no admitieron entonces, ni incluso admiten hoy, como válidos dentro del acervo flamenco.

Por otra parte, tampoco se trataba de hacer una exposición exhaustiva de todos los cantes, de ahí que quedasen fuera algunos de valía dudosa o al menos, discutible. Por eso no aparecen, por ejemplo, la rumba, el garrotín, la farruca o los campanilleros a pesar de la entidad flamenca que imprimió Manuel Torre a estos dos últimos estilos.

Se puede afirmar sin ningún temor que la aparición de la Antología supuso la fijación y el establecimiento de los cantes con solvencia; de los que habían sido y de los que tenían que ser. Completaba un panorama y establecía una situación reivindicando la existencia de unos estilos totalmente amenazados del peligro de extinción.

Para los que deseen tener una información pormenorizada de todos los cantes de la Antología, recomiendo que consulten el artículo de Pierre Lefranc aparecido en la revista «Candil». (19) Ahí encontrarán explicación y comentarios más que suficientes.

Como siempre, los más timoratos se escandalizaron de la inclusión de determinados cantes considerándolos no dignos de figurar en una antología seria. Las sevillanas, por ejemplo. Bueno será, sin embargo, escuchar a Enrique Morente, hoy que tan alta estima se tiene de cuanto dice y hace el granadino. Hablando de Bernardo el de los Lobitos, decía:

«Si cantaba unas sevillanas, no se podían cantar mejor; que cantar por sevillanas es uno de los cantes más difíciles que hay. Como solista, es tan difícil como el que más. Cantar por sevillanas con arte y en plan solista, es como el más difícil cante que haya.» (20)

Es indudable que Perico el del Lunar, al elaborar esta antología, no sólo dio a conocer algunos cantes casi desconocidos sino que los salvó del peligro de desaparición que les amenazaba. Claro que este temor de que algunos cantes se deterioren o desaparezcan, ha existido desde siempre. Ya en 1881, hablando de las tonás, comentaba Demófilo: «De ésas que no se encuentra hoy ya en el mundo quien las cante por un ojo de la cara.»

O esto otro: «Estos cantes, tabernarios en origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos.» (21)

De entonces para acá, muchísimos han sido los cantaores, los tratadistas y los simples aficionados que se han manifestado en términos similares. Y me resulta especialmente llamativo lo que decía Georges Hilaire, comentando la Antología de Ducretet-Thomson:

«El guitarrista Perico el del Lunar, responsable de esta obra, confiaba a uno de sus iniciadores, el pintor Roger Wild, que el arte flamenco se había deteriorado seriamente al pasar de la familia a la taberna.» (22) O sea, que para Demófilo el auge y el apogeo están en la taberna. Perico el del Lunar va más allá y considera, que al hacerse tabernario, es un arte ya depauperado, desprovisto de las esencias que atesoraba en el seno de las familias. Cabría



preguntarse: y antes, al entrar en la familia, procedente de no se sabe bien dónde, ¿se deterioró también el cante? El núcleo original y embrionario, puro si puede decirse, ¿fue la familia?

No voy a entrar ahora en eso. Solamente quiero manifestar que, en mi opinión, Perico el del Lunar llevó a cabo una tarea portentosa. Lanzar malos augurios o vaticinar desapariciones sólo sirve para incrementar la incertidumbre. Lo positivo es construir y dar soluciones. Como hizo el jerezano que nos legó una joya valiosísima con su Antología. Y digo «su» Antología porque, aunque sea conocida por todos como la Antología de Hispavox y aunque resulte incuestionable que la idea surgió en Francia y que fueron los franceses los que impulsaron y costearon la publicación, lo cierto es que la confección, la selección de contenidos y la responsabilidad artística de la misma corresponden exclusivamente a Perico el del Lunar. Esto se ha dicho poco y con voz queda. Hora es ya de que se airee en alta voz.

Jerez es, como ninguna otra ciudad, cuna de artistas flamencos. Y en su seno nació también el hombre que, estando el cante como estaba, lo encauzó «por derecho» y para siempre.

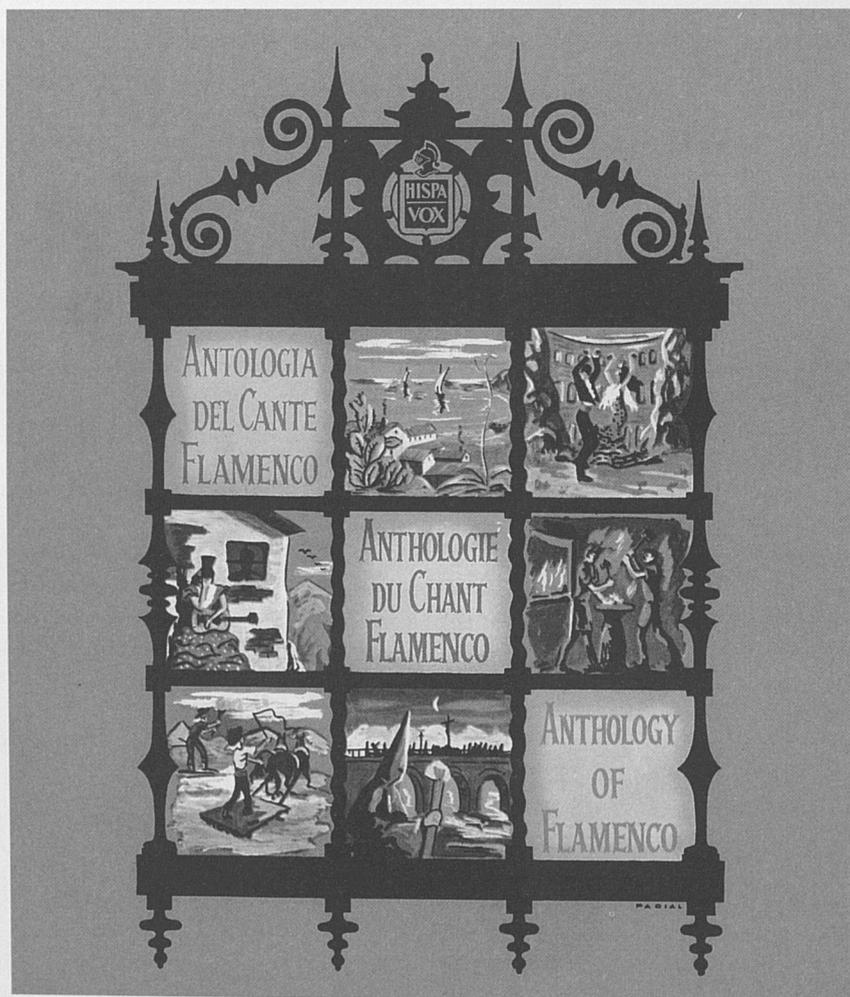
NOTAS

- 1) Ricardo Molina, «Misterios del Flamenco», Sagitario, Barcelona, 1967.
- 2) Antonio Mairena y Ricardo Molina, «Mundo y formas del cante flamenco», Al-Andalus, Sevilla, 1971.
- 3) Miguel Manzano Alonso, «Los orígenes musicales del Flamenco», Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco, París, sept. 1993.
- 4) Pierre Lefranc, «Roger Wild y la génesis de la Antología de 1954», Revista «Candil» nº 146, 2004.
- 5) José Luis Ortiz Nuevo, «Las mil y una historias de Pericón», Ed. Demófilo, Madrid, 1975.
- 6) Bernard Leblon, «El Flamenco en el ámbito francés», Revista «Candil» nº 135, 2002.
- 7) «Algo sobre las antologías», Revista de Flamencología nº 1, Jerez, 1995.
- 8) Ángel Álvarez Caballero, «Hª del Cante Flamenco», Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- 9) José Blas Vega, «Temas Flamencos», Editorial Dante, Madrid, 1973.
- 10) Pierre Lafranc, «París 1954-60, los años del resurgimiento del cante», Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco, París, sept. 1993.
- 11) Génesis García Gómez, «José Menese. Biografía Jonda», El País-Aguilar, Madrid, 1996.
- 12) Ibidem.
- 13) Manuel Ríos Ruiz, «Ayer y hoy del cante flamenco», Ediciones Istmo, Madrid, 1997.
- 14) Manuel Ríos Ruiz, «Historias y teorías del cante jondo», Taller El Búcaro, Madrid.
- 15) Además de la Antología de Hispavox, Perico el del Lunar es igualmente respon-



sable de la de Orfeón, de la de Telefunken y de una serie de discos bajo el sello La Boîte à Musique.

- 16) José Blas Vega, «Magna Antología del Cante Flamenco», Hispavox, Madrid, 1982.
- 17) Manuel Ríos Ruiz, obra citada en nota nº 13.
- 18) Manuel Bohórquez Casado, «La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón», Signatura Ediciones, Sevilla, 2000.
- 19) Pierre Lefranc, «La Antología de 1954 : los cantes», Revista «Candil» nº 147, 2004.
- 20) Enrique Morente, «Aurelio, Bernardo, Matrona : cien años hace», Ministerio de Cultura, Cumbre Flamenca, Madrid, 1987.
- 21) Antonio Machado y Álvarez, «Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo», El Porvenir, Sevilla, 1881. Georges Hilaire, «Initiation Flamenca», Éditions du Tambourinaire.



Portada de la carpeta de la Antología del Cante Flamenco, dirigida por Perico el del Lunar.



CENTENARIO DE ANTONIO TRIANA

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Este año se ha cumplido el centenario del nacimiento de uno de los más grandes bailarines españoles de la época moderna del baile flamenco. Me estoy refiriendo al que fuera excelente bailarín, bailarín y coreógrafo, Antonio García Matos, más conocido universalmente como Antonio Triana, nacido en Sevilla, en la calle San Luis, número 2, del distrito de San Román, a las 6 horas de la mañana del día 6 de enero de 1906 - curioso capicúa -, hijo legítimo de Jerónimo García Pedraja y de su mujer, Felipa Matos Pérez, de Sevilla él y de Ecija ella.; dándose la circunstancia de que los abuelos paternos eran de Jerez de la Frontera, aunque avecindados en Sevilla.

Desde los dos años, Antonio se cría en Triana y su gran afición al baile, pronto le lleva a tomar lecciones del célebre maestro Otero, formando poco después pareja infantil con la no menos renombrada Quica, algo mayor que él, recorriendo como tal pareja artística los pueblos y ferias de Andalucía. Con catorce años debuta en el famoso Café Novedades, en un cuadro donde figuran las prestigiosas bailarinas jerezanas, La Malena y La Fernanda. Y ya, a partir de entonces, entre sus actuaciones en el café cantante y las fiestas privadas, Antonio se va formando como bailarín; aunque, a pesar de que en aquellas fechas existían grandes figuras, el flamenco entra en un periodo de decaimiento y el bailarín decide, entonces, marcharse de su tierra, en busca de nuevos y más amplios horizontes para su arte; viajando entonces a América.

Sobre 1924/25, cuando aún no había cumplido los 20 años llega a Nueva York, donde tiene la suerte de conocer a un barbero andaluz, que lo orienta hacia el mundo teatral, comenzando a trabajar en espectáculos de vodevil, con las célebres artistas españolas Amalia Molina y María Montero. La primera de ellas, cancionista y también bailarina. Ya en el ambiente de la revista musical, Triana aprende a bailar el claqué y el tango argentino, recorriendo con esos y otros bailes de su repertorio, gran parte de los Estados Unidos. Cuando llega a Hollywood, que ya era la meca del cine, es elegido para bailar un tango en el prelude de la película «El Gaucho», presentada en el Gran Teatro Chino de Trauman, ante el que los astros más famosos del celuloide acostumbra a dejar sus huellas en el cemento. Inmediatamente, es contratado para bailar en el primer corto musical sonoro, titulado «La Mejicana»,



rodado en los estudios de la Metro. Poco después, sin apenas conocer el idioma, Antonio Triana puede considerarse ya una primera figura del baile, ampliamente conocida en los ambientes teatrales y cinematográficos norteamericanos.

A consecuencia de un amor imposible, se ve obligado a interrumpir su estancia en U.S.A, y regresa a España, a Sevilla. En 1930, debuta en el Gran Teatro del Duque de su tierra natal, resaltando la crítica el gran éxito obtenido, en su debut como «un formidable bailarín, que domina de igual modo los bailes exóticos que los característicos de la tierra. Un tango argentino (...) tuvo que repetirlo y después bailó unas alegrías y un tango cómico que es muy difícil, si no imposible, ver en estos tiempos. El trabajo de Triana satisfizo por completo y fue premiado con las más calurosas ovaciones».

Ya establecido en España, como primera figura, Encarnación López «La Argentinita» lo invita a participar, en el estreno de «El Amor Brujo», de Manuel de Falla, junto a Pilar López, en el Teatro Español, de Madrid, bailando en el papel de Carmelo. Poco más tarde, en 1933, vuelve a bailar en la misma obra, ahora en la compañía de su paisana, y también discípula del maestro Otero, Laura de Santelmo, pero haciendo otro papel, el del Espectro. El nuevo estreno, con el maestro Falla dirigiendo la orquesta, tiene lugar en el Liceo de Barcelona.

De nuevo realiza giras por toda España, esta vez en la compañía de variedades del empresario Julio Velasco, siendo contratado para actuar en Londres y en Budapest. Pero estalla la Guerra Civil y la carrera artística de Antonio Triana se vuelve a interrumpir. Se encuentra viviendo en Madrid y, para salvar a su familia del peligro de los bombardeos, huye con ella a Francia; costándole grandes esfuerzos conseguir salvoconducto para su madre, su esposa y sus tres hijas pequeñas, con las que, finalmente, llega a París.

Encontrándose en la capital francesa, se une al guitarrista Carlos Montoya, sobrino del gran Ramón Montoya, y al pianista Rogelio Machado, que se encontraban dando conciertos en la Sala Pleyel, cuando los tres son contratados por el potente empresario Sol Hurok, que se los lleva de gira por Estados Unidos y América del Sur. Así comienza su segunda etapa americana, volviendo a realizar varias temporadas con «La Argentinita» y Pilar López. Pero Argentinita cae enferma y la gira se interrumpe.

Estamos en los comienzos del año 1940, cuando Antonio Triana forma pareja artística con la genial Carmen Amaya y, contratados por el mismo empresario, Sol Hurok, debutan en el Carnegie Hall de Nueva York; montando Triana nuevamente «El Amor Brujo», con la bailaora catalana, que es presentado con gran éxito, en el Hollywood Bowl, la famosísima concha sinfónica al aire libre, con un recinto con capacidad para diez mil espectadores.

Después de tres años y medio con Carmen Amaya, decide quedarse en Hollywood, trabajando como coreógrafo y bailarín, en numerosas películas, y formando pareja con su hija mayor, Luisa Triana, con la que realiza diversas giras con su propia compañía de ballet español, por Estados Unidos, Méjico, Cuba e Italia.



Antonio Triana, aparte sus trabajos artísticos, siempre se dedicó a la enseñanza, teniendo como discípulos a sus hijas Luisa y Felipa y a su hijo Antonio Triana Jr., así como, entre otras grandes figuras internacionales, al célebre José Greco.

«Antonio Triana Ballet Español» es el nombre de uno de sus últimos y grandes espectáculos, ya septuagenario, organizado bajo su dirección y coreografía propia, al que incorpora a sus hijos, Felipa y Antonio; además de al cantaor Chinín de Triana, a la bailaora y bailarina de clásico de español, Rita Vega, y hasta un total de diez bailarines más; y una pianista, Lucy Scarbrough; ofreciendo en 1974, un programa de danzas españolas de Albéniz, Falla, Turina, Bretón, Ravel y varias estampas de flamenco tradicional, a base de seguiriyas, zapateado – éste con su hija Felipa -, sevillanas, farruca, soleares, alegrías y bulerías de Jerez, con las que cerraba siempre sus espectáculos, en unión de toda su compañía.

Cuando la democracia se instaura en España, Antonio Triana se encuentra ya muy mayor, y únicamente regresa a su tierra, para darse una vuelta por su querida y siempre añorada Sevilla; para despedirse de su barrio de Triana, donde se hizo artista, y vivir una vez más, la última, la Semana Santa y la Feria de Sevilla, que tanto recordaba de sus años mozos.

Sus últimos años, Antonio García Matos «Antonio Triana», los pasa en su residencia de El Paso (Texas), USA, donde continuó dando lecciones de baile, español y flamenco, hasta sus últimos momentos. Tenía 83 años de edad, cuando falleció en 1989.

El autor de este artículo, no tuvo la suerte de conocerle personalmente, ni de verle bailar, pero mantuvo con Antonio Triana una breve pero intensa correspondencia, tanto con él como con su hermano el pianista flamenco Manuel García Matos – nada que ver con el musicólogo y folclorista de igual nombre -, allá por el año 1974, cuando el gran artista sevillano del baile, a sus 68 años, aún actuaba al frente de su ballet español y desde su casa de 2306 No. Stanton, de El Paso (Texas) me contó algunas vivencias y me envió algunas fotografías de su vida artística.

Entre otras cosas, me decía textualmente, refiriéndose a Jerez: «Esta ciudad, para mí, siempre ha sido la Meca del arte flamenco en España. En Jerez, trabajé con Pastora Imperio, en el año 1934, y tengo muy buenos recuerdos. Por esos años tuve el honor de estrenar «El Amor Brujo», en el Teatro Falla de Cádiz, con la Orquesta Bética de Cámara, fundada por el maestro (Falla), y más tarde, lo estrené en Barcelona, en el Teatro del Liceo, con «La Vida Breve», dirigida por D. Manuel de Falla, personalmente»...

Por lo que hemos leído de él y por testimonios de quienes llegaron a conocerle y verle bailar, sabemos que Antonio Triana fue un bailaor de gran técnica; dueño de mucha mímica interpretativa; sus coreografías pueden considerarse como innovadoras, aunque siempre respetando las tradiciones. Su baile siempre alcanzó magníficas críticas, tanto en España, como en América.

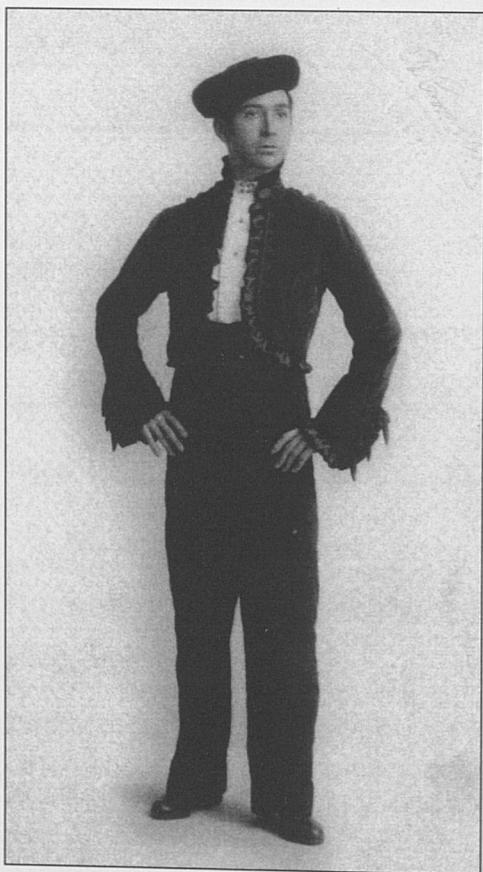
Antes de finales del presente año, es muy posible que demos a la estampa un libro con su amplia biografía, en el que llevamos tiempo trabajando. En



él, encontrarán nuestros lectores muchos detalles sobre su personalidad artística y anécdotas poco conocidas; así como todo lo concerniente a su vida personal, bastante interesante.

Por otra parte, tenemos noticias de que su hija Luisa Triana, bailaora y pintora de éxito, tiene el proyecto de recordar las danzas y el flamenco de estilo más clásico, remontando coreografías de Antonio Triana, de los tiempos en que bailaba con Encarnación López «La Argentinita», Pilar López y Carmen Amaya. Se presentarían cinco danzas, adaptadas por Luisa Triana; introduciendo cada baile en el escenario, con la proyección de una pintura representativa de un momento coreográfico del mismo. Entre estos bailes, el proyecto contempla coreografías de la farruca, la guajira, los caracoles y una selección de «El Amor Brujo» de Falla.

¡Ojalá que, coincidiendo con la aparición de su biografía, este proyecto coreográfico de Luisa Triana, dedicado a su padre, pueda ser llevado a escena, con las mayor categoría y los mejores artistas posibles, sobre las tablas de un teatro de Sevilla!



*Dos actitudes muy características del bailaor y bailarín,
Antonio Triana. (Archivo del autor)*



LAS SÁTIRAS O SAETAS PRIMITIVAS DE LOJA. LA TRADICIÓN DE LOS INCENSARIOS.

MAURICIO CAMPAÑA FERNÁNDEZ

*... fue en el suelo, al ras del suelo de las calles, no desde balcones;
y por medio de personas anónimas, no profesionales, no flamencos ...*

José Luis Ortiz Nuevo

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El interés que pueda suscitar una manifestación folclórica como la de los *incensarios* de Loja puede seguir varios caminos. Para empezar, se trata de una tradición de varios siglos de antigüedad que no ha sido suficientemente estudiada ni divulgada. Ni siquiera la bibliografía local cuenta con referencias suficientemente rigurosas sobre el asunto. Y eso pese a contar con argumentos de sobrado peso para haberle dedicado cierta atención.

Encontramos en los *incensarios* una forma de religiosidad popular basada en la música y en la danza que nos lleva directamente a recorrer caminos de análisis y comprensión de las formas que el pueblo tiene de manifestar sus creencias y su cultura. La saeta, en su estado *preflamenco* o primitivo constituye, junto -y por igual- al simbolismo del baile ritual, el vehículo expresivo utilizado. Y pese a mixtificaciones y modernas aportaciones, puede afirmarse que en su esencia, los *incensarios* de Loja conservan estratificado gran parte del lenguaje simbólico cifrado en su origen.

Traer en unas pocas páginas todo lo que significa una manifestación de esta envergadura, con todas las implicaciones antropológicas, sociológicas, psicológicas, históricas y artísticas que conlleva, es una tarea sumamente complicada. Nuestro objetivo es más una «presentación en sociedad» que un «estudio al detalle». Por eso nos limitaremos brevemente a las descripciones y seremos concisos en los análisis. Nuestro deseo sería realizar una obra más extensa y profunda, empeño que continuaremos cuando el tiempo y el resto de compromisos personales y laborales deje de convertirse en factores



limitantes. No obstante, pensamos que este artículo es necesario por todo lo que de novedoso trae -no deja de ser paradójico que una tradición centenaria se revele como novedosa-. Y ni que decir tiene que situar a Loja en el mapa de las saetas primitivas es, para quien ama el flamenco como el que aquí les escribe, no solo una necesidad, sino una obligación personal. Y más cuando la saeta en cuestión es, además, dialogada.

En palabras de Salvador Rodríguez Becerra:

No hay grupo humano con conciencia de sí mismo que no tenga su fiesta perfectamente distinguida de la de los demás.¹

En el caso de Loja, no nos cabe la menor duda de que son los *incensarios* -y quizá también el *Tío Puche Puche* y los *pediores*²- los que marcan la diferenciación con respecto a cualquier otra forma expresiva de la Semana Santa en Andalucía. A pesar de los elementos comunes que se puedan encontrar con otras maneras de hacer pública la religiosidad popular en nuestra tierra, en los *incensarios* va implícita una parte sustancial de la idiosincrasia lojeña, siendo obligada su inclusión entre los símbolos que representan la ciudad. De hecho, mucho han tenido que ver en la concesión que la Administración Autonómica ha dado a la Semana Santa lojeña al subtítularla como de Interés Turístico Nacional de Andalucía, por sus rasgos distintivos y con personalidad propia. Pero dejémoños de preámbulos, vayamos al lío.

ESTOS SON LOS INCENSARIOS...

*Estos son los incensarios
los primeros que lo vieron
después de haberlo azotao
y a la voz de un pregonero
a muerte lo han sentenciao.*

Con esta letra de presentación, por cierto nada esclarecedora, entran los *incensarios* en las procesiones. Pero, ¿quiénes son los *incensarios*? Una de las figuras más emblemáticas de la Semana Santa de Loja no tiene fácil definición. Más de un lojeño se ha visto en la circunstancia de tener que explicar a un forastero quienes son los famosos *incensarios*, encontrándose en un verdadero aprieto, porque no es sencillo explicarlo con pocas palabras.

El diccionario de la RAE dice que un incensario es un *brasero pequeño con cadenillas y tapa, que sirve para incensar*. De ahí toman su nombre los *incensarios* y con él perfuman de incienso las procesiones, las calles, los templos y los domicilios que visitan. El incensario como instrumento es denominado en nomenclatura lojeña *cacharro*³, para diferenciarlo del *incensario* como personaje.



Los *incensarios* son, por tanto, quienes en su *cacharro* llevan el incienso, es decir, unos turiferarios. Pero no unos turiferarios al uso, sino ricos en singularidades. Singular es su peculiar vestimenta, su forma de salmodiar saetas de manera dialogada, sus movimientos formando figuras ante imágenes, símbolos e insignias en una hierática y simbólica danza en la que acompañan, además, el movimiento de las cadenillas y el sonido de las navetas (también llamadas en Loja por deformación fonética *gavetas*). Vayamos por partes.

Las agrupaciones de *incensarios* se conocen con el nombre de *corrias*. Cada *corría* está formada por ocho *incensarios*. Uno de ellos es el que lleva el mando de la *corría*, siendo llamado *maestro* o *señero*⁴. Las *corrias de incensarios* no forman parte del cortejo procesional. Entran y salen de las procesiones para, en un lugar concreto, cantar y bailar ante los elementos procesionales en lo que se conoce como *golpe*. Cada procesión tiene establecido de antemano los lugares en los que se da un *golpe*, siendo aproximadamente los mismos año tras año.

Además de en las procesiones, los *incensarios* visitan los templos lojeños para incensar allí a los altares e imágenes, práctica conocida como *hacer los monumentos*, paralela a la de los parroquianos que se dedicaban a *andar los monumentos* en los días más importantes de la Semana Santa. Con el tiempo estas prácticas han cambiado, pero quedan reminiscencias. Por último, también visitan los domicilios de familiares o de personas que han tenido a bien en invitarles. Allí cantan y dejan perfumado de incienso el hogar y son invitados a comer y a beber. En tiempos pretéritos, dejaban papelillos perfumados de incienso en los hogares y entre las clases altas era costumbre pagar a los *incensarios* por tan grata visita, dinero con el que estos se costeaban los gastos derivados de su actividad semanasantera.

Como puede verse, los *incensarios* deben desplazarse a multitud de lugares en un tiempo bastante limitado. De ahí que su paso sea ligero y se les vea pasar a toda velocidad, en fila de a dos o de uno en uno, atravesando el gentío o recorriendo de una punta hasta la otra la procesión. El paso está acompañado con una rigurosidad casi militar. Sobre esto, la escritora Emilia Pardo Bazán, en un artículo en la Ilustración Artística dice⁵:

Y en vez de ir pausados, solemnes, como los grandes encaperuzados inquisitoriales que arrastran tres metros de fúnebre cola, los «incensarios» van raudos y ligeros, a manera de aves, a postrarse en las bocacalles al paso de las esfinges, a incensarlas con ceremonias especiales para cada una. Si solo en Loja puede vérselos, declaro que ellos merecen el viaje.

Los *incensarios* que componen una *corría* no necesariamente pertenecen a la Hermandad o Cofradía que organiza la procesión. Casi siempre las *corrias* de cada procesión se han asignado por subasta. A veces la subasta es sustituida por una especie de contrato, pero a fin de cuentas es imprescindible el



*Incensarios cantando en el interior de la Ermita de San Roque.
Fotografía de Yuji Shinoda cedida por José María Martín.*



pago. No se subasta individualmente un puesto como *incensario*, sino la *corría* entera. Los gastos derivados de esta subasta son abonados por todos los miembros de la *corría* por igual.

Tradicionalmente han sido tres las *corrías de incensarios* en Loja, cada una vinculada a las tres grandes y tradicionales procesiones de la Semana Mayor lojeña, a saber:

1) La procesión del Jueves Santo en la tarde-noche, con sede en la Capilla de la Sangre, en el barrio de San Francisco, compuesta por las hermandades de la Vera-Cruz, Jesús de la Humildad, Jesús Preso, la Santa Cena, San Juan y Ntra. Sra. De los Dolores, procesionando hoy día la Vera-Cruz, el Preso y los Dolores unificados en una misma hermandad.

2) La procesión del Viernes Santo por la mañana, con salida desde la Ermita de Jesús, en el barrio del Mesón de Arroyo (aunque antes también ha salido de San Roque). Forman parte de esta procesión la hermandad de Jesús Nazareno⁶, la de la Virgen las Angustias y la Vera-Cruz, y la de Santa Marcela⁷. En tiempos también figuró San Juan. Su desfile procesional es bullicioso y caótico, quedando en él claramente representada una parte de la idiosincrasia lojeña.

3) La procesión del Viernes Santo en la noche, el Entierro de Cristo, saliendo el Santo Sepulcro acompañado de la Virgen de la Soledad, a los que se le une San Juan de la Palma y el Cristo de la Salud, que abren el cortejo.

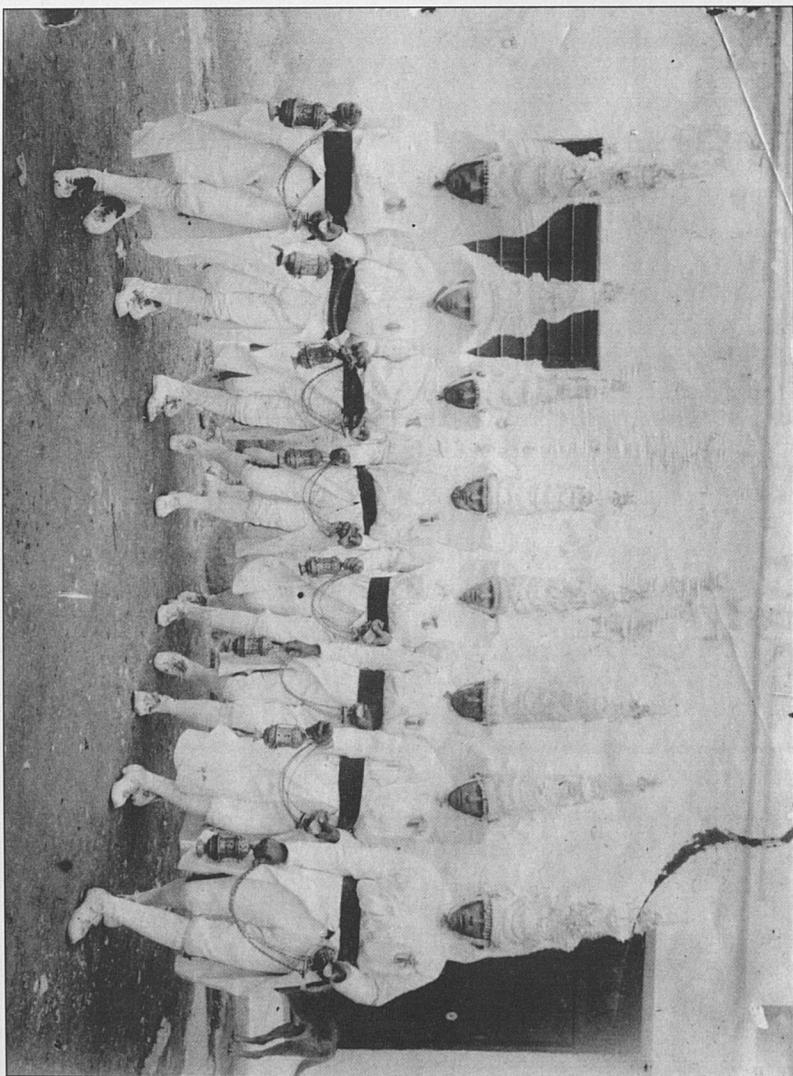
En estas tres procesiones, queda perfectamente definido el orden cronológico de los acontecimientos de la Pasión de Cristo, y en torno a ellas se articulaba una serie de actividades y representaciones, que iban desde la salida de los *Armaos*, al *Lavatorio* que interpretaban los *Apóstoles*, pasando por los oficios, los *Monumentos*, los cantos de *Miserere* y *Stabat Mater* y la salida de los *incensarios*. Hoy día la cosa ha cambiado mucho, perdiéndose algunas de éstas prácticas. Además estas procesiones no son las únicas, sino que su número ha crecido considerablemente.

De estas tres procesiones se derivaban tres grupos de *incensarios*:

Los *incensarios blancos*, están ligados a la procesión del Jueves Santo que sale de la Capilla de la Sangre del Convento de San Francisco. Antiguamente en esta procesión había dos grupos de *incensarios*, conservándose solo los blancos, que al parecer pertenecían a San Juan, aunque Juan Carlos Gómez, infatigable recopilador de material fotográfico, nos indica que en algunas fotografías antiguas se les ve con el emblema de Jesús de la Humildad y con el de la Virgen de los Dolores.

Son llamados «*encalaores*» por el color de su vestimenta y por sorprender a quien aún encalaba su fachada la tarde del Jueves Santo. Nos dice un artículo de José Gallego Romero, *Pepe Boegas*:

Estos señores se visten a las doce del día del Jueves Santo, hasta las doce (del día) del Viernes Santo, acompañando a los incensarios de la Virgen de



Incensarios Blancos de principios del s. XX.
Fotografía cedida por Juan Carlos Gómez.



*las Angustias a recorrer los Monumentos e incensar la procesión de Jesús Nazareno en el Mesón de Arroyo, con lo cual terminan su actuación hasta el próximo año.*⁸

Hoy en día no se visten tan temprano. Suelen estar en la calle a media tarde del Jueves Santo, visitando iglesias y ermitas antes de la salida de la procesión del barrio de San Francisco (o simplemente el Barrio como se conoce en Loja). También entran en la procesión del Silencio, la del Cristo de los Favores, acompañando a los *incensarios* de esta procesión.

Los ***incensarios de la Virgen de las Angustias***, o de la «*Pescá*». Se les considera los más emblemáticos.

*(...) no son todos de la Virgen, sino que dos pertenecían a Santa Marcela o San Juan, otros dos a Jesús Nazareno y cuatro a la Virgen.*⁹

En la actualidad si pertenecen todos a la Virgen, dado que el Nazareno y Santa Marcela cuentan con sus propios *incensarios*. Su vestimenta es negra. Están vinculados a la procesión del Nazareno y las Angustias, que recorre Loja durante el día del Viernes.

Asistían a la cena que los Hermanos Mayores de la Virgen daban en la noche del Jueves Santo, de donde les viene el sobrenombre de los de la pescá:

*(...) en el menú no podía faltar ni la pescada, ni los boquerones, condimentados éstos en albóndigas con caldo de gazpachuelo, seguramente, en relación con la estricta vigilia litúrgica de la Iglesia.*¹⁰

Junto a los Blancos, hacían los Monumentos y tras la despedida de estos, quedaban solos en la procesión de Jesús.

A las tres de la tarde aparecen los ***incensarios del Sepulcro*** conocidos como los «*enterraos*». A esa hora, Cristo ha muerto, lo que justifica su entrada. Su color es negro. Subordinados durante la tarde a los de la *Pescá*, incensaban junto a estos en la parte final de la procesión del Nazareno.

*Estos señores no pueden ni deben cruzar ni entrar en esta procesión, sin previa autorización del señero de la corria de la Virgen de la Angustias, que casi siempre se lo tiene otorgado de antemano.*¹¹

Una vez finalizada la procesión, son ellos los que mandan, quedándose solos en la procesión del Entierro de Cristo, hasta la aparición en tiempos recientes de nuevas *corrias*.

En los últimos treinta años han proliferado nuevas *corrias* de la mano de nuevas procesiones o de hermandades autónomas dentro de las procesiones tradicionales. Todos visten de negro, a excepción de los *Moraos* de la Hermandad de Jesús Nazareno. Además de los *Moraos*, hay *Incensarios del Huerto* (Martes Santo), de las *Tres Caídas* (Miércoles Santo), del *Silencio* (Jueves Santo), de Santa Marcela y del Cristo de la Salud (Viernes Santo por la mañana y por la noche respectivamente). Con la aparición de nuevas *corrias* se modifica sustancialmente el esquema básico anteriormente indicado. Ahora llegan a coincidir, en algunos casos, hasta tres grupos de *incen-*



sarios que pertenecen a una misma procesión (más los que entran de otras), estableciéndose el orden de autoridad y prioridad en función de la antigüedad de la *corría*.

Respecto al atuendo de los *incensarios* nos atenemos a la completa descripción que hacen de él José Rodríguez de Millán Fernández y Carlos Martínez de Tejada¹²:

(...) el llamado morrión es un tocado a modo de picurucho revestido de seda o raso y profusamente adornado de abalorios -azabache, principalmente- que se disponen de modo caprichoso (en realidad tienen geometría y simetría perfectamente definidas); deja la cara al descubierto y se fija bajo la barbilla por unas cintas a modo de barboquejo. (...) Por la parte de atrás le cuelga como una especie de cola en la cual muestran el distintivo de la hermandad a la que pertenecen (aunque esto no necesariamente es así) (...). El resto de la vestimenta la completan una especie de túnica recogida y un pantalón corto que termina inmediatamente bajo la rodilla, donde se ciñe con unos cordones acabados en borlas que se anudan en el lateral externo de la pierna. En la cintura llevan como una faja amplia de raso o seda que termina en flecos y que se anuda a la falda en forma de mariposa, siendo llamada ceñidor. Medias de punto o raso y zapato afrancesado con hebillas, completan el atuendo.

Emilia Pardo Bazán escribió lo siguiente sobre la vestimenta de los *incensarios blancos* en un artículo en la *Ilustración Artística*¹³:

Era su vestimenta cual el campo de las nieves de la sierra, desde la punta del bien calzado pie, hasta el remate plateado de la rara mitra de corte asirio, que les cubre la cabeza, y que no se quitan ni en el templo. (...) La mitra terminaba, sobre la nuca, en una especie de baldilla semejante al del tocado de las esfinges.

ORÍGENES E HIPÓTESIS.

Que hayan salido a la luz pública, las primeras referencias sobre los *incensarios* datan del siglo XVIII. Las actas de constitución de la Hermandad de Jesús de la Humildad, de 1766, y las cuentas presentadas por los hermanos mayores de esta hermandad referidas a 1765 citan a *los incensarios que salen incensando las insignias de la procesión del Jueves Santo en la tarde y de los remates que pagaban por hacerlo*¹⁴. Esta hermandad, salía de la Capilla de la Sangre, junto al Convento de San Francisco, en el barrio homónimo.

La familia ha sido en muchos casos depositaria de la continuidad de la tradición durante siglos.

*El más antiguo del lugar recuerda de pequeño a los incensarios y cómo su padre y su abuelo les hablaban de ellos.*¹⁵

Generalmente por vía paterna, puesto que son los hombres los que siem-



pre han sido incensarios y ni siquiera en estos tiempos se ha visto una mujer desempeñando tal papel (y no sabemos si se permitiría). Dentro del seno familiar hay quien conserva morriones antiquísimos, con más de un siglo en su bagaje vital.

Sobre su función, su papel y su simbolismo en los lejanos tiempos en que nacieron, existen varios indicios que nos dan pistas de por dónde iban los tiros. Volvemos a traer lo que Miguel Rodríguez Lara nos dice¹⁶:

En términos artísticos, se puede decir, que fue concebida y programada (se refiere a la Semana Santa de Loja) como una sublime «ópera-oratorio», que tiene, en simbiosis, la poesía, la música, la danza y la mímica de la primera, con lo sagrado, lo religioso y lo dramático de lo segundo.

En este marco teatral, donde las piezas encajan en un engranaje perfecto, los incensarios han de desempeñar un papel concreto y específico.

La costumbre de *andar los Monumentos* era compartida tanto por los fieles como por las procesiones. Los itinerarios procesionales deambulaban por las calles lojeñas siguiendo caminos que los condujesen a las parroquias y conventos en los que se montaban vistosos altares. Puede entenderse entonces que los incensarios eran unos enviados o adelantados de las procesiones que cumplían el objetivo de llevar el incienso a los monumentos. Rodríguez Lara así lo creía y decía además que esta idea partía de las cofradías de la procesión del Barrio de San Francisco:

*Las Cofradías, crearían grupos de nazarenos-turiferarios que incensarían los Monumentos, además de las imágenes y emblemas de la procesión.*¹⁷

Es decir, se despegaban de las procesiones, adelantándose, llevando el incienso a los templos, y, en lugares concretos del recorrido, esperaban a la procesión para incensarla. Y mientras tanto, hacían visitas domiciliarias. Puede que este fuese su origen.

Lo de llevar el incienso tiene varias lecturas. De una parte es una forma de honrar a las imágenes y altares que ya se recoge en los evangelios. De otra parte, hablamos de una época en la que hay sobrados motivos de higiene y salubridad que incitan a utilizar el incienso.

Juan Carlos Gómez nos aporta una curiosa idea. En una conversación sobre el tema, nos comentaba que en unos documentos sobre la Inquisición en Loja conservados en el Archivo de Simancas, aparecía un grabado en el que se veía a un reo a punto de ser ajusticiado y un turiferario con túnica y capirote echándole incienso. Túnica y capirote también llevan los incensarios, y también le llevan el incienso a Cristo, el sentenciado por excelencia. Curioso, ¿no?

El hecho de que la idea parta de las hermandades vinculadas a la Capilla de la Vera-Cruz, situada junto al convento de San Francisco no es casual ni nos parece gratuito. Al contrario. Pensamos que detrás de todo está la



Ya vienen los incensarios
por delante de Jesús
ellos fueron quien lo vieron
crucificado en la cruz.



*Incensarios de la Pescá, año 1942.
Fotografía cedida por Juan Carlos Gómez.*



mano de los franciscanos. Si se hace un rastreo de la saeta primitiva en Andalucía, nos topamos con localidades donde el peso de los franciscanos en la historia social y religiosa de la comunidad ha sido considerable. Conocedor del tema es Agustín Gómez, el cual al situar geográficamente las primeras saetas afirma que esta se produciría en los pueblos, en cualquier pueblo de ambiente rural; tanto más probable en aquellos pueblos donde existían centros de misión a cargo de franciscanos o dominicos, confundidos en sus costumbres y maneras de vivir con la gente campesina. Estos frailes reivindicaron la fe religiosa del pueblo sencillo utilizando sus propias costumbres, sus elementos melódicos para dar participación en las manifestaciones religiosas (...) ¹⁸.

Es decir, los franciscanos codifican su mensaje misionero dirigido al pueblo utilizando las formas populares de expresión, hacen asequible el mensaje religioso convirtiéndolo en danzas y cantes, que aunque con elementos sofisticados y cultos, hunden su base en lo popular.

En definitiva, los *incensarios* llevan incienso a los altares e imágenes, pero también llevan un mensaje religioso en forma de danzas y saetas. A partir de ahí, lo religioso y lo pagano se confunden, la religiosidad popular sigue senderos caprichosos, se mixtifica, se hace libre, hasta que toma entidad propia y se convierte en una auténtica institución dentro de la Semana Santa lojeña.

LAS DANZAS O MOVIMIENTOS DE LOS INCENSARIOS.

Las danzas de los incensarios se conocen con el nombre de *movimientos*. Consisten en la coordinación de los componentes de una *corría* para moverse y formar figuras simbólicas, desde una cruz hasta una media luna. Si bien no son excesivamente vivas de ritmo, hay que decir que tienen su compás ¹⁹. Incluyen genuflexiones, reverencias, zapatazos y un elemento fundamental, las *tres de codo*, que se hacen con el *cacharro* en mano, sujeto de las cadenas por encima de la tapa, agitando tres veces consecutivas el *cacharro* hacia arriba y hacia abajo, con lo que se remueven las ascuas y el incienso de la cazoleta, saliendo al exterior del brasero el aromático humo. Se juega con la subida y la bajada de la tapa del incensario, haciendo sonido con las cadenillas. También se coordina el uso de la naveta, siendo característico el *navetazo* que pone fin a los cantos. Antiguamente se llevaba incienso en las navetas y literalmente se vertía al interior del cacharro ²⁰. Hoy solo se hace de forma figurada. Al igual que los pasos de los movimientos, todos los sonidos de cadenillas y de las navetas deben estar coordinados al unísono, de modo que solo se escuche un sonido conjunto y no el de ocho cacharros.

Los movimientos se hacen antes y después de cantar. Cada imagen tiene su movimiento específico. La posición de partida es dos filas de cuatro, una frente a la otra, más abiertos o más cerrados dependiendo del movimiento



que se vaya a iniciar. Después de un primer movimiento, los incensarios quedan ante las imágenes, insignias o altares formando una media luna o continúan en sus dos filas, una frente a la otra. Se canta y se realiza el segundo movimiento, en el que se hacen y deshacen figuras y en donde se utilizan las tres de codo para incensar. El oficio del buen señero ha de demostrarse en los movimientos. De ahí esta letra:

*Incensarios de los negros
fijarse en el señero
que nunca puedan deciros
qué malamente lo hicieron.*

El simbolismo que encierra esta danza ritual nos indica que es una obra bastante elaborada, su coreografía fue ideada con una intención clara donde además de honrar a imágenes y altares, hay una función de llamada de atención al pueblo. Probablemente en su génesis haya una mano culta. Pero su expresión cara al pueblo y por gente del pueblo le da carácter popular. Y más cuando es el pueblo el que las hace suyas y se encarga de transmitir las a lo largo del tiempo.²¹

Describir los *movimientos* sin verlos es tarea casi imposible. Y más en un espacio limitado. Así que solo expondremos el nombre del *movimiento* y a quién se le hace. José María Martín, incensario con muchos años de experiencia, hijo, nieto, hermano y primo de incensarios, discípulo de viejos maestros, *señero* de estilo airoso y maestro nuestro en este tema, nos lo explica. Algunos nombres son elocuentes, como el trabajoso o el sencillo, que dan una idea de su dificultad.

- *Trabajoso: a la cruz de guía o estandarte que abre la procesión.*
- *Sencillo: al resto de estandartes o cruces que figuren en la misma.*
- *Cruz, cuadro y cerco: a las imágenes de Jesús, excepto al Cristo de la Salud.*
- *Cruz y cuarta: a las imágenes de la Virgen.*
- *Cuadro: a Santa Marcela, a la Vera-Cruz de San Francisco y al Cristo de la Salud.*
- *Sencillo con cabeceo: a San Juan.*
- *Sencillo con cerco: a la Vera-Cruz de la Virgen de las Angustias.*
- *La Magdalena: en las visitas domiciliarias.*

Merece mención especial los movimientos que se hacían en los *Monumentos*. Sobre estos hay un poco de controversia, los incensarios no se ponen de acuerdo sobre tal o cual movimiento, encontrándose opiniones variadas. Hoy en día es complicado verlos. Por recoger alguno, seguimos el criterio de José María Martín pero no cerramos la puerta a otras opiniones o criterios igualmente respetables, que ya nos gustaría exponer. En los *Monumentos*, los *movimientos* varían en función del templo:

- *En la Iglesia Mayor o de la Encarnación: tres cruces hechas y deshechas y se cerca el tabernáculo.*



- En la Iglesia de Santa Catalina: tres cruces sin deshacer y se le hecha incienso a la Virgen.
- En la de San Gabriel: cruz y cuadro al Santo. (?)
- En el Convento de Santa Clara: un sencillo al altar e hilera de seis al coro.
- En la ermita de Jesús: «cuatro pacá y cuatro palló», es decir, una fila mirando a la Virgen y la otra al Nazareno antes de iniciar el movimiento y se le canta al altar.

Dicho todo lo que hemos dicho, esperamos haber conseguido dar una idea aproximada de los *incensarios*. Estamos ya en condiciones de hablar de sus saetas.

LAS SAETAS O SÁTIRAS DE INCENSARIOS.

Casi todos los estudios que sobre la saeta existen, vienen a buscar su origen entre las influencias judías, moriscas y cristianas, aunque, como apunta Agustín Gómez, *todas las teorías anteriores coinciden en lo andaluz*²². Mientras los influjos judíos y andalusíes habría que buscarlos en los tonos y las melodías, es decir, en el sustrato expresivo -en lo andaluz que nos cuenta Agustín Gómez-, la influencia cristiana, que también ha de rastrearse en la expresión, se basa además en determinados hechos que pueden considerarse antecesores de las saetas. Con respecto a estos hechos, los textos recogen saetas que van desde las utilizadas por los franciscanos con fines misioneros y didácticos, hasta las que cantaban las hermandades de ánimas en las noches para avisar al pecador de lo que le esperaba a su muerte -las tétricas saetas del pecado mortal-, o aquellas otras saetas de vía crucis. Extrapolemos lo dicho al caso lojeño.

El barrio de San Francisco se encuentra separado del casco histórico de Loja por el río Genil. Está enclavado en la ladera del monte Hacho y fue creciendo a raíz del establecimiento allí, en terrenos más extensos que los que la apretada urbe nazari ofrecía, de los franciscanos venidos a Loja tras el cambio de titularidad de la ciudad del Reino Nazari de Granada a la Corona de Castilla, a finales del s. XV. Rafael Del Rosal Pauli y Fernando Derqui del Rosal dicen del Convento de San Francisco de Asís:

*... se fomentó y cultivó la devoción del Vía Crucis, que se realizaba los viernes de todo el año por el camino de las cruces hasta el Calvario. (...) Allí se crearon y fomentaron además de las procesiones de Semana Santa, especialmente las de disciplinantes y con sede en la Capilla de la Vera Cruz o de la Sangre, la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio, la más antigua, que se encargaba de los entierros y sufragios de los hermanos difuntos...*²³

Como puede observarse, en torno al Convento de San Francisco de Loja se dan todas las circunstancias que los teóricos de la saeta citan cuando hablan de las influencias cristianas, parece que es alrededor de los franciscanos



*Cruz formada por los incensarios ante una imagen de Cristo.
Fotografía de Yuji Shinoda cedida por José María Martín.*



donde se halla el caldo de cultivo idóneo para el surgimiento de la saeta en Loja. Y si ahí se halla el origen, es el pueblo el que lo acoge. Porque si importante es el Barrio de San Francisco en la génesis, no menos importante es el resto de Loja en su desarrollo y difusión, especialmente el Barrio Alto, diametralmente opuesto al de San Francisco, cuyo vecindario tiene una admirable capacidad de recoger y hacer suyas las costumbres populares lojeñas. Así José Gallego, *Pepe Boegas*, recordando viejos *incensarios*, citaba a antiguos maestros, siendo más de la mitad de los que citaba procedentes del Barrio Alto²⁴.

La saeta que cantan los *incensarios* recibe el nombre de *sátira*²⁵. Se trata de una saeta *preflamenca*, llana, primitiva, vieja o como quieran llamarla. Teniendo en cuenta que se considera un origen común para todas las saetas primitivas, es lógico pensar que se parezca a otras. Pero, desde nuestro punto de vista, todas y cada una de las saetas viejas que se interpretan en pueblos y ciudades de Andalucía presentan diferencias, más o menos sustanciales, derivadas de las aportaciones de los lugareños y de las deformaciones propias del desarrollo en geografías diferentes. Consideramos del todo simplista no hacer una diferenciación entre estilos dentro de la antigua saeta, igual que sería un atropello afirmar que todos los fandangos son iguales porque se parecen.

La *sátira* de *incensarios* tiene una cierta similitud con saetas viejas cordobesas, como las que cantaban la Talegona o Pepe Lora. También se parece a esa saeta de Lucena, que la discografía señala como estilo Alcantarilla (que no tiene nada que ver con esa otra saeta lucentina llamada de santería). No anda tampoco muy lejana de la que en 1909 dejó grabada Manuel Escacena con el título *Que bien viene en ese día*²⁶. Sin embargo el ritmo de la *sátira* es más vivo y se diferencia mucho en el último tercio. Rodríguez de Millán Fernández y Martínez de Tejada la describen como

una saeta en modo mayor, compuesta por cuartetos o quintetos cadenciales al modo libre y donde se repite un verso para ajustarlo a la melodía en el caso de las cuartetos, siendo de notar lo alargado de su último tercio.

Característica fundamental y primordial de la *sátira* es su interpretación de forma dialogada entre dos o más *incensarios*, cantando cada uno un verso, pudiendo intervenir gente del público, normalmente *incensarios* que salen otros días o antiguos *incensarios* que no pueden contener su ansia de cantar, así como gente que deja salir su sentimiento o su arte de forma espontánea. Este aspecto es el más interactivo de los *incensarios* con relación al pueblo, puesto que el público puede intervenir —sin abusar— salmodiando versos de las *sátiras*, sin importar la voz, la edad o la condición social del intérprete.

Hagamos un inciso, no vayan a crearse suspicacias y comparaciones malintencionadas con respecto a la *saeta cuartelera* de Puente Genil, la saeta



dialogada por antonomasia. Ya se sabe cómo se las gasta el chovinismo localista de cada pueblo. Nuestra intención no es esa, antes de robar protagonismo merecido a Puente Genil, lo que pretendemos es hacer público lo que en Loja se hace durante siglos y que para la mayoría de estudiosos y aficionados pasa desapercibido. Aclaremos el asunto.

La *saeta cuartelera* y la *sátira de incensarios* no se parecen más que en su posible génesis común y en su carácter dialogado. Son estilos muy distintos. Y los lugares en los que se cantan tampoco son coincidentes. Mientras la cuartelera es más propia del cuartel de cada *corporación bíblica* de Puente Genil, el escenario de la *sátira* es la calle o los templos. Melgar Reina y Marín Rújula ponen fecha concreta y hallan responsables de la interpretación compartida de la *saeta cuartelera*²⁷:

(...) Se interpretaba por un solo cantaor sin acompañamiento de ninguna clase y tenía una enorme semejanza con otras saetas antiguas que se cantaban en otros lugares andaluces. Fue, allá por el año 1919 o 1920, cuando Manuel García Ruiz, Manoliyo Hierro, hermano de la corporación de Los Ataos empezó a cantar a medias la antigua saeta pontanesa. De Los Ataos, Manuel pasó a Los Apóstoles y allí con su hermano Juan El Niño Hierro (...) fue donde la antigua saeta se transformó en la actual cuartelera.

Aquí en Loja, no hallamos una exactitud tal en las fuentes. Es de nuevo Rodríguez Lara el que nos pone en la senda, con sus recuerdos sobre los primeros lustros del s. XX. En referencia a las visitas domiciliarias, comentaba²⁸:

Incensaban alguna Imagen, haciendo los movimientos que permitían las dimensiones de la habitación, sin suprimir la clásica saeta que entonaban entre dos o más de ellos, cada uno un verso (...)

No hay fecha. Tampoco conocemos opiniones que digan que la *sátira* se cantase de manera individual. Lógico es pensar que si los *incensarios* comparten danzas y funciones, también habrían de compartir saetas. Imagínense que cada vez que tuviesen que cantar, cantase cada *incensario* una saeta. Ocho *incensarios* por *corría*, a cuatro o cinco *golpes* por procesión, con tres o cuatro imágenes, mas estandartes y cruces guía, mas las visitas a los Monumentos, mas las domiciliarias... Impensable. Si quieren cantar todos en todos los lugares lo más sensato es compartir saetas. Y al compartirlas, la saeta la disfruta todo el grupo. Ese mismo espíritu de goce colectivo de la saeta es compartido por pontaneses y lojeños.

Otra característica destacable de las *sátiras* es que se cantan en puntos concretos del itinerario de las procesiones, como ya anteriormente habíamos indicado, cada vez que los *incensarios* dan un *golpe*. Hagamos una elucubración recurriendo al análisis comparativo:

Agustín Aguilar y Tejera realizó una soberbia recopilación de saetas que recogió en una obra de obligada consulta cada vez que se vaya a realizar un



estudio sobre el tema. Antes de la publicación de dicha recopilación, allá por los años veinte del siglo pasado, hizo un trabajo dedicado a las saetas de Marchena, ciudad en la que pasó su juventud, que fue el auténtico germen de su posterior trabajo. Cuenta Aguilar y Tejera lo siguiente en referencia a una serie de saetas marcheneras²⁹:

(...) muchas saetas tienen un sitio determinado para ser cantadas. El de esta y las dos siguientes es la puerta de Santo Domingo o San Pedro, donde se venera al Cristo; así, cantadas por su orden vienen a formar las saetas una especie de poema, que entonado durante el recorrido es como una glosa del evangelio, en que va meditando el pueblo las escenas más culminantes de la pasión y muerte de Jesucristo.

Aunque hoy en día esto no sucede en Loja, pensamos que en tiempos remotos los incensarios hacían algo semejante durante el itinerario de las procesiones. Es decir, los *golpes* podían ser una especie de paradas en los que además de incensar y danzar ante las imágenes, se iba cantando ordenadamente la historia de la Pasión de Cristo para que el pueblo pudiese seguirla. No hay que olvidar que si suponemos (y hay motivos justificados para hacerlo) que los franciscanos están detrás de los incensarios, siempre va a existir una intención divulgativa del mensaje misionero.

Las letras que se cantan en las sátiras tienen diversa procedencia. Algunas son muy comunes en toda Andalucía; otras se pueden encontrar en poblaciones cercanas de las comarcas limítrofes, especialmente en el sur de la provincia de Córdoba; otras muchas son letras locales. Las letras más usualmente utilizadas por los incensarios en los últimos años andan en su número algo por debajo de la centena, aunque la memoria y las recopilaciones particulares hablan de muchas más. Pensamos que sería necesario realizar un esfuerzo de memoria colectiva para que este patrimonio no quede en el olvido. Los temas de estas letras son, por supuesto, la Pasión de Cristo y los Dolores de María, pero también hacen referencia a San Juan, a Santa Marcela, a los propios *incensarios*, a los *horquilleros*³⁰ y otros aspectos de la devoción lojeña hacia imágenes concretas.

Traemos aquí algunas letras locales, no todas, una breve muestra que sirva de ejemplo³¹:

*Mira a tu madre afligida
mira a tu pueblo lojeño
que te está viendo sufrir
abrazado a ese madero.*

*A este Jesús Nazareno
sacamos todos los años
como este y el venidero
tendrás a tus incensarios.*



*Del Mesón de Arroyo sale
Nuestro Padre celestial
y recorre todo el pueblo
y vuelve a su bien estar.*

*Dolorosa de San Francisco
lucero de la mañana
eres hermosa en tu barrio
de todos bien venerada.*

*Santa Marcela bendita
tú formas la procesión
y le limpiaste el rostro
a Cristo Nuestro Señor.*

*Incensarios de los negros
del Viernes por la mañana
hacerle un cuadro en rodillas
a la Virgen soberana.*

Por último decir que para ser *incensario* no es requisito indispensable estar bien dotado de voz. Al ser esta una manifestación popular, puede encontrarse un amplio abanico de tesituras y tonalidades, es decir, cada uno canta con la voz que la genética o los avatares de la vida le ha dado. Lo mismo sucede con el sentido del ritmo (que también hace falta en la saeta primitiva). Si bien hay *incensarios* que intentan cuidar la interpretación de las sátiras haciendo cantes buenos y creando, a veces, interesantes variaciones, hay otros que hacen lo que pueden. Decimos esto porque no es extraño escuchar ciertas voces y entonaciones para nada agradables, lo que levanta ampollas entre algunos conciudadanos, que no ven con buenos ojos estas interpretaciones y suelen censurar a los *incensarios*. Hay que entender que ser *incensario* no solo es cantar. Lo que no puede hacerse es censurar una tradición complejísima y sumamente elaborada por estas cosas. Lo peor es que se asocia la velocidad con el tocino y empiezan a salir percepciones con connotaciones negativas sobre los *incensarios*, se les estigmatiza.³² Nada que no sepan los que conocen el flamenco, ya saben, lo de borracho y tabernario. Si con el antropólogo Rodríguez Becerra comenzábamos, él nos da la clave para terminar:

«La Semana Santa en Andalucía es una fiesta eminentemente popular en la que el pueblo participa a través de las hermandades o como espectador activo. Este carácter popular hace que los elementos festivos-profanos marchen paralelamente, cuando no predominan, sobre elementos puramente festivos-religiosos. Quizá habría que decir que la conmemoración de la Pasión de Jesús no es dolorosa, sino alegre y, en todo caso, de inmenso goce estético».³³

Ni una palabra más. Ya se sabe que a buen entendedor...



HACEMOS LA DESPEDÍA...

Faltan muchas cosas por decir y aún nos queda tinta en el tóner , pero pensamos que es el momento de poner el punto y final. De todos modos pensamos que el tema merece mayor atención y deseamos algún día poder llevar a cabo estudios más rigurosos sobre el asunto. No queremos acabar estas líneas sin dar las gracias a todos los que han hecho posible este artículo. Fundamentalmente a Dulce Cáceres por su animoso aliento y comprensión. Pero también a José María Martín, a Juan Carlos Gómez, a Miguel Benloch, a José Vilchez, a Agustín Gómez, a Juan de la Plata y a tantos otros muchos que de forma directa o indirecta han aportado algo a este trabajo. A todos, gracias. Y como no, a los *incensarios de Loja*. A todos sin excepción, por seguir dándonos satisfacciones.

*Hacemos la despedía
la que hizo Cristo en el coro
adiós maceta de plata
adiós macetón de oro.*



*Golpe conjunto de las corrias de incensarios del Viernes Santo.
Fotografía de Yuji Shinada cedida por José María Martín.*



NOTAS

- 1 Rodríguez Becerra, S.: Las fiestas de Andalucía. Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. Pág. 29.
- 2 Tío Puche Puche: Un romano de nombre onomatopéyico que con su tambor destemplado marca el paso de los Armaos en la procesión del Viernes Santo por la mañana al ritmo del pun-che pun-che.
Antiguamente se le veía también el Jueves Santo y el Viernes acompañaba al Entierro de Cristo, además de despedirse durante el Sábado de Gloria. En los últimos años no está siendo continua su presencia en la calle, aunque hay muestras de buena voluntad para que siga saliendo.
Pediore: son cofrades que se dedican a recaudar fondos para su Hermandad durante las procesiones, reclamando la atención de la gente mediante sonoros pregones. La figura del pedior continúa, pero el pregón se escucha poco.
- 3 El vocabulario específico de los Incensarios de Loja es rico en entradas. Aquí desvelaremos algunas de las más usuales e imprescindibles.
- 4 Los demás incensarios están supeditados al maestro que es quien toma las decisiones, resuelve conflictos, controla el tiempo, etc. Hace las señas al resto de la corría para iniciar los movimientos en las danzas o para acabar de cantar. Marca el estilo de la corría. Aunque si las cosas no han ido del todo bien, la culpa suele recaer sobre él. Por ejemplo, las Cofradías intentar regular la aparición de los incensarios en sus procesiones, cosa que no siempre consiguen, haciendo entonces responsable al maestro. Así, las normas de la Hermandad del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. De la Soledad dicen al respecto:
(...) En el supuesto de que la decisión del Hermano Mayor no sea respetada y acatada, la Hermandad se reserva el derecho a sancionar como estime oportuno, al maestro de la corría.
- 5 N° 1219, publicado el 8 de mayo de 1905. Nosotros lo conocemos a través de la Guía de Semana Santa de Loja 2001, en un artículo sobre incensarios que firmaba Juan Bautista Ruiz.
- 6 O simplemente Jesús, el que más devoción tiene en Loja. Solo los varones pueden formar parte de su hermandad.
- 7 Nombre que se le da a la Verónica en Loja. Al parecer estaba vinculada a los panaderos.
- 8 En guía de la Semana Santa de Loja 1993, editado por la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Loja. José Gallego, incensario de gran experiencia, maestro de muchos de los actuales señeros de las corriás de incensarios. Llegó a ser pregonero de la Semana Santa en 1995, en un pregón donde los incensarios fueron los protagonistas.
- 9 Ver nota 8.
- 10 Recuerdos de D. Miguel Rodríguez Lara sobre la Semana Santa a principios del siglo XX, recogidos por Del Rosal Pauli, R. y Derqui de Rosal F., en Noticias Históricas de la Ciudad de Loja. Excmo. Ayuntamiento de Loja y Excmo. Diputación de Granada, 1987. Pág. 177. Continúa diciendo:



A la cena, protagonizada y presidida por los Hermanos Mayores de turno, asistían, lógicamente, horquilleros, incensarios, pediores y hermanos a discreción y, terminada la cena, bien entrada la madrugada, casi todos permanecían unidos charlando, cantando saetas, pizcando golosinas y recibiendo a los hermanos que madrugan.

- 11 Ver nota 8. Esto es extensible a todos los casos en los que una corría quiere entrar a dar un golpe a una procesión que no sea la suya.
- 12 Lo hemos consultado en guía de la Semana Santa de Loja, 2000. Excmo Ayuntamiento de Loja y Agrupación de Cofradías. En realidad el texto pertenece al tomo III de Semana Santa de Granada, Ediciones Gemisa, cuyo apartado sobre la Semana Santa de Loja escriben los dos autores antes citados.
- 13 Ver nota 5.
- 14 En las mismas actas se dice que los hermanos han de vestir con túnicas blancas. Pensamos que sería coherente que lo hiciesen también así los incensarios. De ser esto cierto, los primeros incensarios de los que se tiene constancia vestirían de blanco. Pero no es más que una hipótesis.
- 15 González Maroto en una crónica sobre la Semana Santa de Loja en el diario Ideal de Granada, 27/03/1994.
- 16 Pág. 173 de la obra antes citada. Ver nota 10 de este artículo. El relato de Rodríguez Lara nos parece digno de ser enmarcado, por todo cuanto dice y cómo lo dice.
- 17 Pág. 174 de la obra ya citada.
- 18 Gómez Pérez, Agustín, en La Saeta Viva, Virgilio Márquez editor, 1984. Pág. 13.
- 19 Compás en el sentido musical, no flamenco.
- 20 Como no, lo cuenta Rodríguez Lara.
- 21 Cuidado, cuando decimos que el pueblo las hace suyas no queremos decir que todo el mundo en Loja sepa interpretarlas. Al contrario. Los incensarios es una tradición históricamente minoritaria, no en cuanto a repercusión en el pueblo, pero sí en cuanto a intérpretes. Téngase en cuenta que no han sido más que tres las corrias tradicionales y que cada corria la forman ocho personas. Y también para que conste, decir que aunque ahora se viva un momento de auge, muchos años algunos incensarios han tenido que salir en varias corrias diferentes para que todas pudiesen salir.
- 22 Gómez Agustín: Cantes y Estilos del Flamenco, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003. Pág. 106.
- 23 Del Rosal Pauli, R. y Derqui del Rosal, F. : Noticias Históricas de la Ciudad de Loja. Excmo. Ayuntamiento de Loja y Excma. Diputación de Granada, 1987. Pág. 151.
- 24 En revista de Semana Santa de Loja 1995, Agrupación de Hermandades y Cofradías de Loja y Fundación Caja de Granada.
- 25 No sabemos si por deformación fonética del término latino sagitta, de donde viene la palabra saeta. Es solo una elucubración.
- 26 Estas saetas pueden escucharse en Saetas Cordobesas, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980. La de Escacena fue grabada por la casa Zonophone (X-52334). La colección de Grandes Clásicos del Flamenco, editada por el Correo de Andalucía en 2001 la incluye en su volumen 6, con reconstrucción técnica de Calé Records.



- 27 Melgar Reina y Marín Rújula: Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Cajasur. 1987. Pág. 44.
- 28 Pág. 74 de la obra citada.
- 29 Aguilar y Tejera, Agustín: Saetas recogidas de la tradición oral en Marchena. La edición original es de 1916. Hay una reedición llevada a cabo por el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Marchena, 1997. Págs. 198 y 199.
Su obra posterior, fuente clásica ineludible en el estudio de las saetas, engloba un ámbito territorial más amplio: Saetas populares, Compañía Iberoamericana de Ediciones, Madrid, 1928. Hay una reedición reciente de Signatura Ediciones.
- 30 Que son quienes llevan los pasos o tronos en la Semana Santa de Loja. Reciben su nombre de las horquillas que utilizan para dejar caer el peso del trono durante las paradas. Antiguamente, las horquillas también eran susceptibles de ser subastadas, igual que las tazas de los pedidores, siendo adjudicadas al mejor postor.
- 31 Ya nos gustaría traer más y además comentarlas, pero no tenemos espacio para todo.
- 32 ... y fuera condenada su oración sonora cual se tratase de escandalosa o bárbara costumbre inmoral grotesca y además impía.
Esto lo decía José Luís Ortiz Nuevo sobre la censura que en los primeros años sufrió la saeta en Sevilla, pero casi es aplicable a los tiempos actuales en Loja con respecto a ciertos comentarios sobre los incensarios. Ortiz Nuevo: ¿Quién me presta una escalera? Signatura Ediciones, 1998.
- 33 Ver nota 1. Págs. 124 y 125.

MUERTE DE UNA CANTAORA

Al cierre de la edición de este número de nuestra revista nos llega la triste noticia de la muerte de Rocío Jurado, la gran figura de la canción y del flamenco, acaecida en la madrugada del día 1 de junio de 2006, cuando la artista contaba 61 años de edad y había alcanzado la mayor gloria artística, siendo unánimemente calificada por toda la crítica, como "la más grande".

Los comienzos de Rocío Jurado fueron como cantaora, en los tablaos madrileños de "El Duende" y "Los Canasteros"; ganando un premio de Fandangos de Huelva, en el Festival-Concurso celebrado en Jerez, en 1962. Y cuando grabó su primer y quizás único disco de cante flamenco, en 1979, hace por tanto 27 años, quiso presentarlo al público y a todos los medios nacionales, en la Cátedra de Flamencología de Jerez, acompañada a la guitarra por Paco Cepero y Niño Ricardo Hijo.

En la foto que ilustra esta breve nota, correspondiente a dicho acto, podemos ver a una Rocío Jurado satisfecha y feliz, junto a Juan de la Plata, director de la Cátedra, y a los poetas, hermanos Antonio y Carlos Murciano, letrista y productor respectivamente de su disco, grabado para el sello RCA. Descansen en paz la gran cantaora.

(Foto Archivo de la Cátedra)





LA SAETA DE JEREZ

RAFAEL LORENTE HERRERA

(Leído por su autor en la XI Noche de la Saeta de la
Cátedra de Flamencología, dedicada a la gran saetera jerezana
Juana Domínguez, el 5 de abril de 2006)

La saeta por su dificultad en sí y por el aura de misterio y liturgia en que se encuentra inmersa, es un tema interesante del que hablar y que merece por sí sola su exaltación, porque sus valores intrínsecos siempre han tenido un apartado o sitio aparte en el árbol genealógico del cante o en el acervo cultural flamenco andaluz. Por todo ello, la saeta ha sido estudiada desde las diferentes facetas de su prisma, siendo analizada, exaltada y pregonada desde diversos enfoques: Desde el punto de vista literario, artístico, musical, cantaor, interpretativo, del lugar o procedencia, de sus orígenes, etc.

Y también dado su alto componente sentimental, ha servido para exaltar de forma maravillosa la Pasión de Cristo, en la que el pueblo, a través de la expresión de la saeta se queda atónito y siente el tremendo misterio de dolor de una madre que, desamparada, ve el escarnio infligido a su hijo coronado y flagelado. O el dolor del Hijo de Dios crucificado, redimiendo con su amor a los pecadores por nuestras calles y plazas.

Todos o casi todos los jerezanos conocen la Semana Santa desde diferentes enfoques o puntos de vista, según la personal concepción de cada uno. Hay quien se apasiona con los pasos de misterio, los hay quienes sienten predilección por las dolorosas y sus pasos de palio, otros por las salidas o las entradas en los templos o por la belleza que supone verlos pasar por determinados lugares de su carrera. O la dificultad que encierra salvar esquinas, aleros y balcones. Pero quizás muchos no conozcan la Semana Santa desde la delectación y el sentimiento que es capaz de provocar el cante por saeta.

Asistir o ver nuestra Semana Mayor desde el sentimiento saetero es de las pocas cosas que nos quedan de verdad y si a ello añadimos el conocimiento adquirido con la observación de años, significa salir a la calle a buscar y sentir la saeta. Volver cada año a los sitios ya conocidos, donde sabemos que se apostarán los cantaores a decir lo mejor posible su saeta. Saeta cantada con perfección en la que, la rimada composición literaria, produce un verdadero placer a los sentidos del aficionado cabal, que al oírla, sigue con suma atención la consecución de los tercios y los versos, cuyo mensaje unido a la valentía y al desgarro del saetero va enardeciendo con su dramatismo al pueblo que la escucha. Sabemos de la existencia variada de estilos de saetas



en las que no vamos a entrar, solo nos referiremos a la de Jerez por siguiiriyas o Manueltorrera, que es solo una. Tener que ceñirse a ella tiene la dificultad de ese cante, al que hemos de añadir el de hacerlo en plena calle, a merced de las inclemencias del tiempo, vientos, aires fríos, ruidos, bandas de música o de cornetas y tambores que no siempre callan. Y lo que es más importante, la entonación perfecta del saetero, ya que la saeta para ser bien interpretada hay que doblarla o hacerle el macho al final, al que no se llega si no se ha cogido bien el tono al comenzarla.

Es por ello, que con la saeta no ocurre como con otros cantes, digase la soleá, el fandango o las cantiñas, que el cantaor elige las que le vienen mejor a sus condiciones de voz. Para ello, muchos prefieren meterle mano a la soleá de Alcalá o a la de Triana antes que a la de Cádiz o Jerez, o a las cantiñas en vez de a las alegrías de Cádiz o a un fandango de Huelva antes que al grande de Manuel Torre.

La saeta por siguiiriya tiene que ser cantada como es: entonada con unos «ayes», hablada y dicha verso a verso con el ritmo y la melodía siguiiriyera, sin excesivas florituras ni «ayeos», hasta culminar sus cuatro o cinco versos, para doblar los dos últimos o primeros en un alarde de voz y entonación extrema en el macho y si se desea, proseguir al estilo sevillano con cuatro versos más cantados por martinetes.

Los saeteros avezados tienen sus lugares preferidos, sus rincones, sus esquinas, sus callejas, sus balcones donde la voz rebota en la pared de enfrente y vuelve a él. Ese quedarse la voz en el sitio que se canta es esencial para el saetero, por la referencia que su propio cante le aporta al escucharse. Así, hay barrios como el de La Albarizueta en los que, en calles como Gaspar Fernández, los Morenos, Bizcocheros, Naranjas, los Valientes, etc. tienen las saetas especial resonancia, no digamos si son cantadas desde algunos de sus balcones. Calles como la Tornería o como la placita del Clavo, la calle Francos, y otras parecidas como Cerrofuerte en la Plazuela, o en la plaza de San Miguel, o en la de Peones, o del Carmen, o calle de las Cruces, o Visitación y aledaños de la Catedral, suenan con especial fuerza y nitidez por la peculiaridad de su trazado y la altura de su arquitectura. Es comprensible pues, que los saeteros prefieran estos lugares porque la gente guarda silencio al escuchar la saeta y a la vez, porque ellos sienten que al cantar, la voz les suena mejor. Salvo los muy avezados y con grandes facultades, los saeteros les huyen a los grandes espacios donde la gente no se calla y la voz se diluye y se pierde con las distancias y el murmullo. Tales son la Carrera Oficial, la plaza del Arenal, la plaza de las Angustias o de la Asunción, donde solo saeteros como el Guapo son capaces de cantar y de oírseles con nitidez, desde la esquina de la plaza de Plateros.

De todas las saetas, las mejores para mí son las que, exentas de protagonismo el saetero canta solo o acompañado de un amigo, o de un familiar o de un hijo, sobre el que se apoya en cualquier calleja o esquina oscura, desde la que lanza su saeta a ese Cristo o a esa Dolorosa de la que es devoto. Saeta que al terminar le deja el pecho henchido de gozo.



SAETA

Desde una oscura esquina un hombre canta,
apasionadamente una saeta,
lanzada como al viento la veleta,
canto - oración de la Semana Santa.

Cuando el paso a su lado se le planta,
al saetero el alma se le inquieta,
respira en cada tercio y ya en la meta,
rompe el macho con fuerza en su garganta.

De pronto el capataz el cofre eleva.
Sin hálito, sin luz, ya el saetero,
queda de nuevo con su desvario.

Mientras el paso se va, él se lleva
la gracia del Jesús en el madero.
¡Así reza en voz alta el pueblo mío!

SONETILLO DEDICADO A JUANA DOMÍNGUEZ

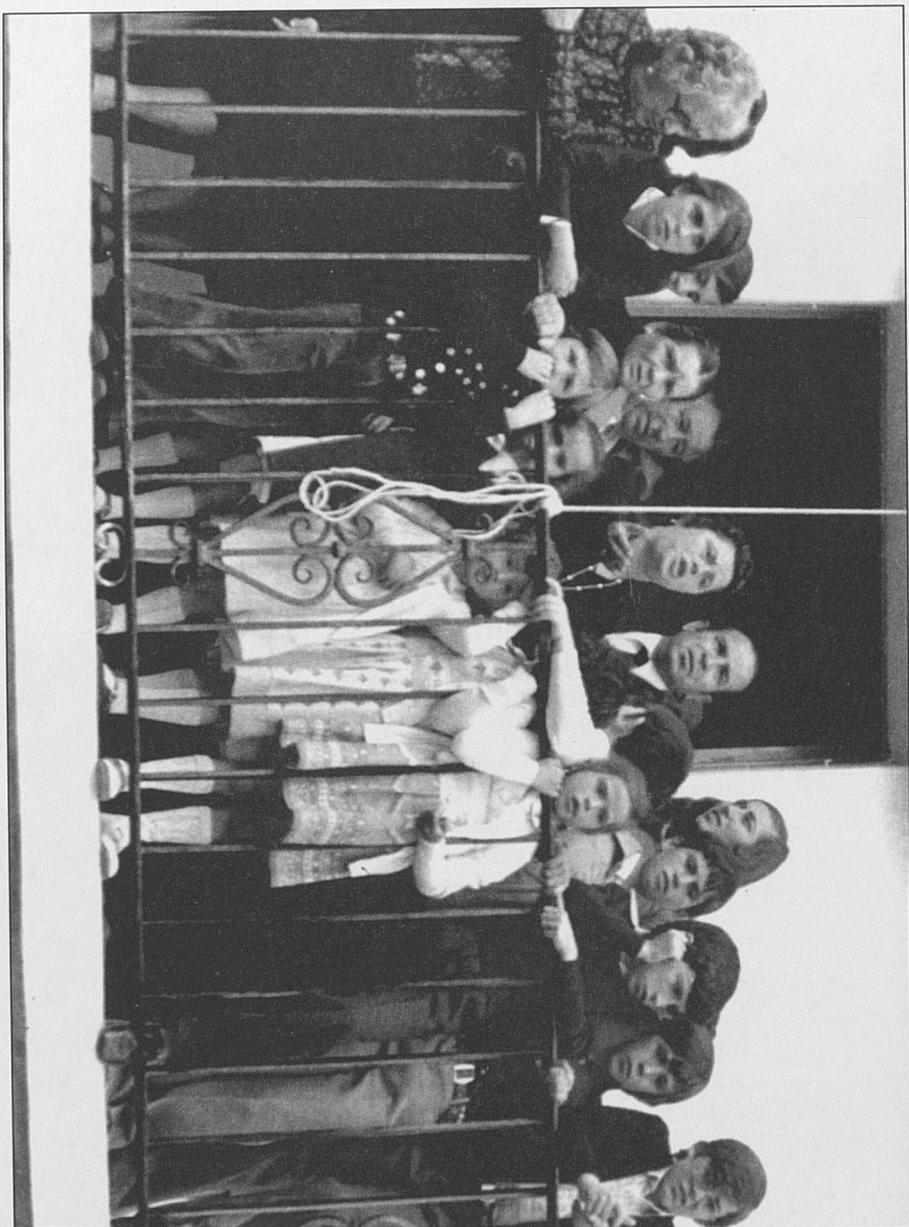
Saetas que oí cantar,
de niño en la lejanía,
cuando la tarde moría,
o el día vi clarear.

O cuando al verlo bajar
Martín Fernández, salía
y en el balcón se ponía,
Juana Domínguez a cantar.

Con esa voz plazuelera
laína, dulce y melosa
que tenía de saetera.

Que Juana Domínguez era,
la de la voz más hermosa,
de Jerez de la Frontera.

Si la saeta es el grito entelerido, si es la exclamación desesperada, si es la voz hecha oración por siguiரியas, si es exaltación por si misma de pasión; que mi voz sea leve, porque la saeta es el cante del silencio, que sin aditivo alguno expresa por si sola toda la contenida emoción que de pasión siente el saetero.



La gran saetera jerezana Juana Domínguez, a la que la Cátedra de Flamencología ha dedicado este año su XI Noche de la Saeta, cantando en un balcón, donde anualmente suele hacerlo, acompañada de sus hijos, todos excelentes saeteros como la madre. (Foto archivo)



Entonces, es cuando con toda su fuerza surge de su interior e irrumpe en el silencio de la noche:

SILENCIO QUE ESTA SONANDO LA SAETA.

Eres tu saeta grito entelerido,
oración de pasión desesperada,
siguiriya de un alma desgarrada,
que sale a borbotón en su quejido.

¡Oh! Saeta con la que el pueblo invoca,
porque canta con ella lo que siente,
oración cada año penitente,
en que sale el sentimiento por la boca.

Se la escuché decir al Carbonero,
a Manolo Sevilla, a la Paquera,
a Acosta, a Terremoto y al Sordera,
y a Miguel Canalejas el «Maletero».
Cuantas veces salida del silencio,
Saeta, en la calle me buscaste
y el sentir de tu letra me clavaste,
impregnada de azahares y de incienso.

A sangre me sabía la saliva,
al penetrar la lanza en el costado,
pero un grito de pasión desesperado,
me dejó marcado mientras viva.

Traspasado en la cruz por la lanzada,
no imaginaba al dártela Longinos,
que tu sangre en la calle derramada
marcara a los cristianos el camino.

Saetas que escuché en la lejanía,
entre Martín Fernández y Cerrofuerte,
a un Cristo que aunque andaba estaba inerte,
al que recé siendo un niño todavía.

Te llevan con tanto son,
que hasta siento escalofríos,



y me da la sensación,
que vas en el hombro mío,
Cristo de la Expiración.
Saetas que por entonces se escuchaban,
en muchos de los barrios jerezanos,
los Gálvez, los Moraos y los gitanos,
Vargas y Fernández las cantaban.

Era un ir y venir de saeteros,
que subían del Arco, o que bajaban
del barrio San Miguel y las cantaban,
a la Virgen o al Cristo en el madero.

¡Ay! Cristo de la Salud,
por San Miguel tus hermanos,
te llevan en dulces andas,
como el que lleva en los brazos,
a un niño chico en volandas.

Era un tropel de gente que corría,
por escuchar el cante en las esquinas,
por calle Arcos y por la de Medina,
o en la Plaza del Clavo y Tornería.

Con la saya agua marina
y el rostrillo de hermosura,
tras de su hijo camina
la Virgen de la Amargura
por la calle de Medina.
Todos sabíamos que el Guapo en el balcón,
de Doña Carmen Frasser de Zuleta,
cantaría al Ecce-Homo una saeta
y al Dolor, en la plaza de la Asunción.

De tus cirios el temblor,
en la pared se refleja,
tu perfil y tu candor
y hasta el puñal que te deja
llena del Mayor Dolor.

Todo Jerez sabía que a la Yedra,
su barrio al recogerse acompañaba
y al rayar el día le cantaba,
cuando la voz cansada se les quiebra.



A compás la cera llora.
Cuando la Yedra regresa,
con saetas cantaoras,
la gente le implora y reza,
con los clisos de la aurora.

A la vuelta por Francos o Porvera,
el Prendi sin querer se retenía,
porque a su paso el cante le impedía,
que anduviera a su tiempo la carrera.

Prendimiento que caminas,
por calle Ancha silente,
te cantan en cada esquina,
se vuelven los penitentes,
y el Arco se arremolina.

O en la Venencia antigua al Nazareno
y a Juanillo que va tras de su paso,
y a su madre la Virgen del Traspaso,
el cante por saetas oí del bueno.

En los floreros de esquinas,
lleva ramos de azucenas,
de rosas y clavellinas
de cera, como la pena,
que en su Traspaso camina.

A Juanito el «Morao» en la Victoria,
oírle de cantar tuve la suerte.
A Ángel Vargas a la Buena Muerte,
una saeta que me supo a gloria.

Con solo un foco dándole en la cara,
al Amor y Sacrificio en San Miguel,
otra saeta que me supo a miel,
una saetera bizca le cantara.

¡Ay! Turquesa de dulzura,
que sales de los Descalzos,
el paso se te apresura.
Se sienten los flagelazos,
en tu cara de amargura.



Un murmullo sordo de alpargatas,
solo se escucha en la plaza de Peones,
y la luz que reflejan los velones,
en la pared la sombra lo delata.

Es el Señor de las Tres Caídas,
que va para San Lucas presuroso
y un gentío lo sigue fervoroso,
porque viene con Él de recogida.

Cristo de las Tres Caídas,
verte me da escalofrío,
porque me acuerdo del día,
que entre tu mujerío,
mi madre a ti te seguía.

Todo Jerez respetuoso asiste,
cuando el templo capuchino en procesión,
abre sus puertas a la Defensión
y a toda gala el militar se viste.

De llevar a su hijo en el regazo,
sus ojos son dos azucenas mustias
y con el corazón hecho pedazos,
yo la he visto en la plaza las Angustias.

SAETAS

Compuestas por Rafael Lorente con ocasión de la XI Noche de la Saeta
en la Cátedra de Flamencología - Jerez, Semana Santa 2006

¡Ay! Cristo de la Salud,
por San Miguel tus hermanos,
te llevan en dulces andas,
como el que lleva en los brazos,
a un niño chico en volandas.

Hoy es noche de neblina,
de lutos y de crespones,
que por su frente divina,
chorrean los cuajarones,
de la corona de espinas.



Cristo de la Vera-Cruz,
por la de San Juan contigo,
bajo tus cirios de luz,
yo te recé por mi amigo
«pá» que lo curaras tú.

Colegio de San José,
por-vera de la muralla,
el pueblo te viene a ver,
porque tu hermandad no falla,
llueva o venteé en Jerez.

Prendimiento que caminas,
por calle Ancha silente,
te cantan en cada esquina,
se vuelven los penitentes,
y el Arco se arremolina.

El barrio de San Mateo,
huele a paso de judíos,
está cantando «Moneo»,
corta el aire su quejío,
como si fuera un *baldeo*.

Con la saya agua marina
y el rostrillo de hermosura,
tras de su hijo camina
la Virgen de la Amargura
por la calle de Medina.

Callarse por un momento,
que sale por esa puerta,
Jesús orando en el Huerto;
sus manos se aferran yertas,
al cáliz del desconcierto.



En los floreros de esquinas,
lleva ramos de azucenas,
de rosas y clavellinas
de cera, como la pena,
que en su Traspaso camina.

De tus cirios el temblor,
en la pared se refleja,
tu perfil y tu candor
y hasta el puñal que te deja
llena del Mayor Dolor.

Con qué fuerza y qué pasión,
todos a una de frente,
la llevan a un mismo son,
por la calle los Valientes,
los de la Coronación.

Que ningún vecino falle,
ni se quede en la candela,
¡que salga el barrio a la calle!,
que pasa por la Plazuela
Nuestra Señora del Valle.

San Juan de los Caballeros,
se estremece de dolor,
porque al Cristo del Amor,
lo llevan sus costaleros
en silencio y con fervor.

Te llevan con tanto son,
que hasta siento escalofríos,
y me da la sensación,
que vas en el hombro mío,
Cristo de la Expiración.



¡Costaleros de la Viga!
Rampas de la Colegial,
que a los riñones castiga,
pero por verlo triunfal
suben con grandes fatigas.

Sin tu hijo en el madero,
Loreto, qué sola vas,
por eso tus costaleros,
aceleran el compás,
al salir por Bizcocheros.

Soledad de la Victoria,
qué grande es tu tormento.
Al repasar tu memoria
y ver el Descendimiento,
ni te consuela su gloria.

Cristo mío de la Clemencia
que sales de San Benito;
escúchame y ten paciencia,
que yo rezando te grito,
con la voz de la conciencia.

A compás la cera llora.
Cuando la Yedra regresa,
con saetas cantaoras,
la gente le implora y reza,
con los clisos de la aurora.



Fosforito en su juventud, cantándole a Lucero Tena, en el tablao del Corral de la Morería. (Foto Archivo del Autor).



UN TABLAO MADRILEÑO CON HISTORIA

EL CORRAL DE LA MORERÍA, CUMPLE CINCUENTA AÑOS DE EXISTENCIA

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Hace ahora cincuenta años que el excelente aficionado Manuel del Rey, cabal entre los cabales, recientemente fallecido, inauguró en la calle Morería, número diecisiete, en el corazón del Madrid histórico y castizo, un tablao flamenco llamado a ser el más famoso del mundo. En aquel entonces, se iniciaba la etapa de revalorización del arte andaluz por excelencia y los tablaos madrileños vivían una época de apogeo, porque su planificación y programación se destinaba a la mejor afición española y extranjera. Manuel del Rey, tuvo el deseo, y lo cumplió, de mantener en El Corral de la Morería elencos de flamenco legítimo desde el primer día, contratando figuras de renombre y promocionando nuevos y ciertos intérpretes.

El público ha respondido siempre a la programación de El Corral de la Morería. Y por su recinto han pasado, además de los Reyes de España, personajes famosos de todas las nacionalidades y razas, tanto intelectuales y artistas como políticos y escritores, desde Henry Kissinger a Salvador Dalí, pasando por Marlene Dietrich o el Che Guevara. Visitar Madrid y no asistir al espectáculo de El Corral de la Morería no se concibe, porque constituye el escaparate del arte flamenco por excelencia. Naturalmente, es así por el prestigio que ha alcanzado desde su inauguración, gracias a la categoría de los profesionales flamencos que han ocupado su escenario en toda su larga trayectoria.

Manuel del Rey abrió la puerta de El Corral de la Morería, el 25 de mayo de 1956, decorado con tipismo, pero sin tópicos: hermosos faroles de forja, muebles de los siglos XVIII y XIX, ménsulas árabes y mesas y sillas castellanas. Para tan significativa efeméride contrató a los siguientes artistas: Regla Ortega, Porrinas de Badajoz, Salvador El Chaqueta, Miguel Fernández, Andrés Heredia, Rita Ortega, Juan Serrano, La Chunga y la maestra de maestras Pastora Imperio. Su deseo era ofrecer en su tablao flamenco legítimo.



Lógicamente el público respondió a la llamada de Manuel del Rey. Y durante el mismo año de la inauguración, fueron debutando en El Corral de la Morería intérpretes de la talla de La Paquera de Jerez, El Güito, Jarrito, Manuela Vargas, La Repompa, Dolores de Córdoba, El Farruco, Manuel Morao y Carmen Casarrubios, nombres que ya están en la historia del género con letras mayúsculas.

En aquellos años, la competencia entre los tablaos madrileños era sumamente interesante, porque al no haberse todavía extendido la celebración de los festivales, en ellos actuaban las voces más destacadas del momento, así como las magistrales figuras del baile y de la guitarra. El Corral de la Morería, estaría siempre en vanguardia al respecto, y entre 1957 y 1960 se presentaron en su escenario Antonio Gades, Fosforito, María Albaicín, El Beni de Cádiz, Enrique El Cojo, Lucero Tena, Mario Maya, Chocolate, Fernanda y Bernarda de Utrera, Gracita del Sacromonte, María Vargas, Maruja Garrido, Rosario, Caldera de Salamanca, La Cañeta, El Vito, La Curra, Amina, Carmen Carreras, El Tupé, Paco de Alba, Serranito, Amalia Román, Goyo Reyes, Jacinto Almadén, La Quica, La Tomata, Carmen Mota, Los Habichuelas, Carmen Rojas, Coralito de Palma y El Fati, entre otros, algunos de ellos permaneciendo en el cartel del tablao durante largos años.

Luego formaron parte de los programas de El Corral de la Morería figuras igualmente singulares, entre ellas Lola Greco, Antonio El Sevillano, Aznalcóllar, Félix de Utrera, Antonio Arenas, Paco de Antequera, Toni El Pelao, Ricardo el Veneno, Faico, Gabriel Moreno, Alejandro Manzano, Juan Maya, El Pili, Fernanda Romero, Perico Sevilla, Canalejas de Jerez, Dolores Amaya, Felipe Maya, La Debla, Curro de Jerez, Manuel El Flecha..., siguiendo la pauta de tener la mayor vigencia posible en calidad artística.

Y en el año 1964, debutó en El Corral de la Morería, una joven bailaora cordobesa que llegaría a ser la protagonista de sus elencos hasta la fecha: Blanca Avila Moreno, artísticamente La Platera, que al contraer matrimonio con Manuel del Rey, pasó a llamarse carteleramente Blanca del Rey. Una bailaora de excepción por su largo repertorio y por su personalidad interpretativa, con capacidad creativa en estilos diversos como las alegrías, las guajiras, los tangos, la soleá... Es famosa su «Soleá del mantón», de una coreografía originalísima como otras muchas suyas. Blanca del Rey es Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología y Representante de la Danza Española en la Comunidad Europea, alternando sus actuaciones estelares en El Corral de la Morería, con su dirección artística y sus galas por los grandes teatros de aquende y allende los mares.

Bajo la tutela de Blanca del Rey, El Corral de la Morería continúa siendo en la actualidad el tablao flamenco más importante, con una mezcla de artistas veteranos y jóvenes, a la par de convertirse en escuela flamenca permanente, con sus correspondientes cursos prácticos y teóricos.

Con motivo de su cincuenta aniversario, han sido programados varios espectáculos extraordinarios, ciclos de conferencias y exposiciones pictóricas y fotográficas, contrayendo un compromiso de superación hacia el futuro en pro del arte flamenco más tradicional.



POESIA

MEMORIA DE TERREMOTO

EN LA MUERTE DE FERNANDO TERREMOTO

Ya eres sólo la pena que se ha ido,
dejando entristecidos los senderos;
quedándose en recuerdo plañidero
tu voz, quebrada y rota, sin sentido.

Ya no truena ni gime tu latido
-terremoto de cantes canasteros-,
que a borbotones se destrozó, entero,
tu corazón gitano y malherido.

Y se asustó, morada, la armonía,
la mañana en que toda Andalucía
entoldó de tristeza el cielo claro.

Gitanos de Jerez de la Frontera,
poned un crespón negro en su bandera
y vestidme de luto al Desamparo.

JOSÉ GONZÁLEZ MORENO



SE TE QUEBRÓ LA VOZ

Se te quebró la voz como una caña
enraizada en tierras de secano,
cuando la sombra ardiente del verano
se desplomaba como una montaña.

Se te quebró la voz. Y murió España
en la morena palma de tu mano.
Que España muere en un perfil gitano,
para nacer después con luz extraña.

Se te quebró la voz... Se rasgó el bando
del Cante firme; próximo y remoto;
la Seguiriya huyó sin voz de mando...

Y son dos meses de sentirse roto
el candéal compás del rey Fernando,
que unificaba tierra y terremoto.

ANTONIO GALLARDO



LLANTO POR FERNANDO TERREMOTO

A los sesenta días de su muerte

Llorando por seguiriyas
van los metales del cante,
preguntando por Fernando
sin que les conteste nadie.

Llorando por seguiriyas,
el compás del Cante Grande,
rompe su camisa negra
en los medios de la calle.

Llorando la calle Nueva
desde la noche a la tarde.
Sesenta gitanas viejas
se rasgan los delantales.

¿Dónde estás Fernando mío?
-está gritando su Arte-
mira que te estoy buscando
desde que tú me dejaste.

Por el callejón del duende
vienen los cayos reales,
vestidos de ropa negra
con negro pañuelo al talle.

Las ducas de los gitanos
son clavelones de sangre,
por las tapias del silencio
hasta desconchar las cales.

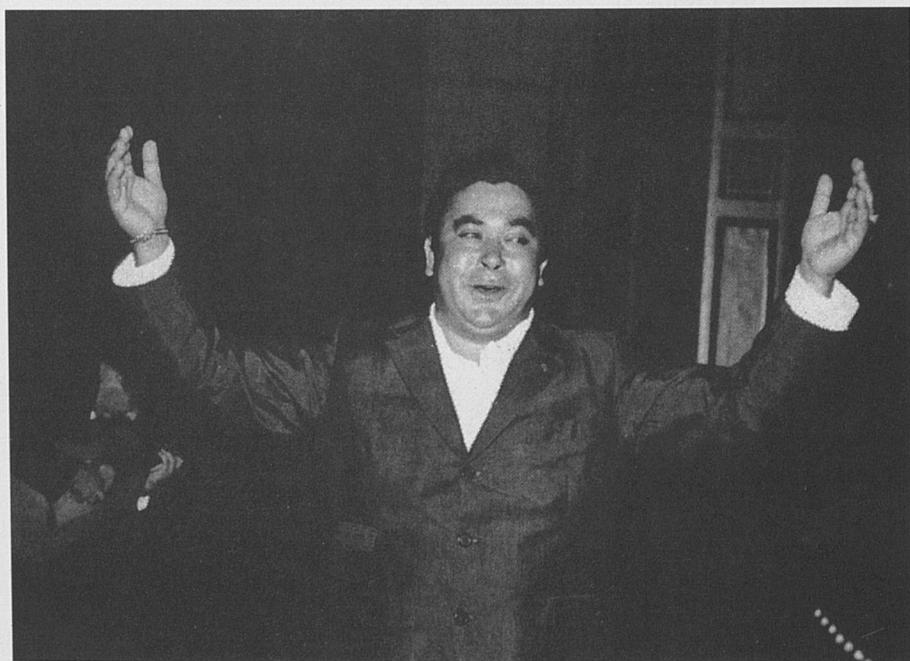


¡Ay Fernando Terremoto!
¡Ay Faraón del replante!
Dormido para los restos
sobre una nube de encajes.

¡Ay Fernando Terremoto!
ahora tu cuerpo ya sabe
que el cante se te fundía
en el barro de tu carne.

Sesenta gitanas viejas.
Dos meses ya; que hasta el aire
y el eco de las guitarras
gimiendo por soleares,
de sentimiento partieron
las cuerdas sobre los trastes.

JOSÉ L. ZARZANA PALMA



Terremoto, triunfador en un festival de la Cátedra de Flamencología, en el Teatro Villamarta de Jerez. (Foto archivo)



FERNANDO «TERREMOTO» EN SIGUIRIYAS

In memoriam

DOLOR del arte ya no música,
víscera ya, cruenta mostración,
toro vivo abierto en canal,
agua clara vendada, muerta
a voz en cuello ¿dónde?: ¿en Cádiz
mil ochocientos treinta,
Jerez de la Frontera mil novecientos doce,
Triana, Magdalena de Jaén
-¿cuándo?-, Potro de Córdoba, Granada,
Málaga, Chanca en llaga de Almería,
Huelva, Sanlúcar, dónde?

Los ojos
perdidos para fuera, lúcidos para dentro,
constelados de vino y *apariencia*
febril, las manos parteras,
los labios buscadores, la garganta
hinchida, despeñándose
dolor abajo, tierna y espantosa
al sumidero de los años
caídos, de los rostros borrados
(¿de quién y dónde, cuándo?), gestan,
elaboran el lloro verdadero
turbio de tiempos y pestañas
y palabras confusas,
lo alevantan a repujones
tan casuales como seguros,
deshilachan el grito ciego
y suficiente, tiran
encima de la mesa las señales
de nacido a un sino vivísimo,
andaluz, inerme, inmortal.

FERNANDO QUIÑONES



RESEÑA

DE LIBROS, DISCOS, CASETES Y DVD DE FLAMENCO

«...Y CARMEN SE FUE A PARÍS» DE GERHARD STEINGRESS

He aquí un pormenorizado y completo estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865), publicado en la colección de flamenco de Almuzara Editorial de Córdoba, por el profesor austriaco, afincado en Sevilla, Gerhard Steingress, que se abre con una introducción, acerca del difuso origen del género, a caballo entre la construcción social y como manifestación de la intimidad.

Tras establecer un marco teórico, la técnica de investigación y fuentes documentales, avalada por una amplia bibliografía, Steingress centra su ensayo, muy especialmente, en la situación de la música y del baile español, en la primera mitad del siglo XIX, acercándonos al trasfondo histórico: la transformación del Antiguo Régimen y la aparición de la sociedad moderna, con la explotación estética de Andalucía y cómo París se hizo andaluz.

Como consecuencia de todo ello, los bailes de fandangos y boleros, surge el pintoresquismo a la francesa, las paradojas del folclorismo romántico en acción y la literatura de viaje, con la pormenorizada descripción de las costumbres españolas de la época.

Aparecen, entonces, las primeras

compañías artísticas españolas y las francesas agitanadas; deteniéndose el autor en la cachucha orientalizada de Fanny Elssler y las gitanas fingidas, o el baile gitano europeo de la misma Elssler, y las italianas Grisi y Taglione. Luego, los viajeros románticos profundizarían en el conocimiento de la música y los bailes españoles; apareciendo entonces, con «La Lyra Española», un curioso ejemplo del españolismo musical en París y la primera descripción de la hibridación musical en el folclore andaluz.

Lo español lo invade todo en París: malagueñas, rondallas, contrabandistas... Todo es nuevo y atractivo para los franceses, apareciendo las españoladas de la irlandesa Lola Montes, que se hacía pasar por bailarina sevillana del Teatro Real de Sevilla, y de otras andaluzas fingidas, como la famosa bailarina bolera Marie Guy-Stephan. Surgen, entonces, los primeros rasgos del baile flamenco, con lo que la fiebre por lo español, en París, va en aumento, con el desembarco en la capital francesa, a partir de mayo de 1850, de numerosos artistas españoles; entre ellos la primera compañía que incluye bailaores y bailaoras de aparente origen gitano. Y aquí el autor se extiende en las diferentes actuaciones de este grupo y los números de baile que incluyen en su programa.



Con la llegada en 1851 de la compañía de Petra Cámara y de la reaparición de Camprubí, más el debut de otra compañía, los parisinos conocen la Feria de Sevilla, que para ellos «es realmente un cuadro mágico», con cuyos bailes «sube al corazón un poco de este calor, de esta exuberancia de vida fundida por el sol, en los rayos calientes de la Andalucía». Los bailarines españoles hacen furor en el teatro Gímnase Dramatique de París, con sus bailes del Ole Gaditano, el Polo del Contrabandista, La Feria de Sevilla y otras danzas andaluzas, como La Jácara, La Tirana, el jaleo con Cachucha, seguidillas gitanas, sevillanas y zapateado, entre otros. El éxito sería grande... Aunque la actuación de la compañía de Rosa Espert en el Varietés, no gustaría tanto, por considerar la crítica que su repertorio era demasiado vulgar y libertino. Pero, un año después, la bellísima bolera Pepita de Oliva, con La Madrileña, el Jaleo de Jerez y otros bailes, haría borrar los malos recuerdos de la Espert. Para Steingress, Pepita Oliva, hija de una semigitana trapera de Granada, en París acumuló laureles artísticos, hasta el punto de que un crítico dijo de ella que «Pepita Oliva desapareció literalmente bajo una lluvia de flores y fue aclamada por toda la sala, que aplaudió con verdadero fervor (...) coqueta y graciosa, fue encantadora en su ejecución y jamás el entusiasmo fue más grande y justificado». Posteriormente vendría el apogeo del género español, con la reaparición de Petra Cámara y su magnífica compañía de bailes andaluces. Y el delirio, con la presentación en París de Pepa Vargas, Manuela Perea «La Nena, Cristina Méndez y la reaparición de Petra Cámara.

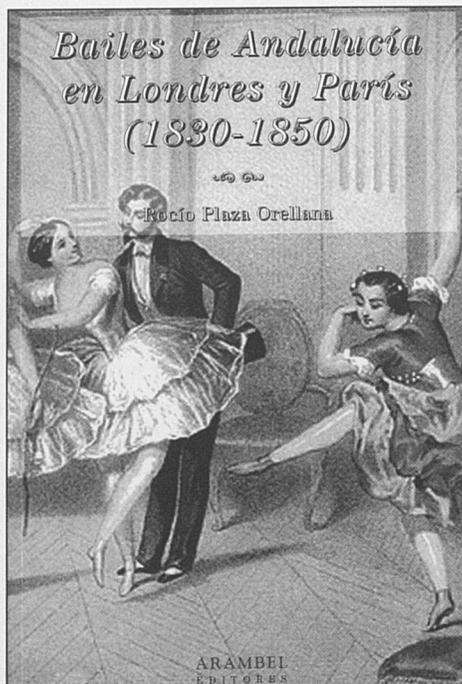
Más tarde, los bailes andaluces, pasarían en París del teatro al café can-

tante, con nuevos bailes y nuevas figuras, hasta que llegó la decadencia momentánea del género, a partir de 1865, con la muerte en este año del gran maestro de la españolada musical, Sebastián Iradier; fecha en que culmina el extenso y bien realizado trabajo del señor Steingress, quien al final de este estudio afirma, entre otras cosas, que «el género flamenco es más bien el resultado de una transformación de los bailes y cantos populares tradicionales, caracterizada por la transgresión de lo dado, una creación artística que surgió como resultado de la confluencia de diferentes trayectorias de la hibridación estética de la poesía, la música y el baile, a partir del legado de la escuela bolera y el folclorismo andaluz, como manifestaciones estrechamente vinculadas entre ellas y características del romanticismo».

«BAILES DE ANDALUCIA EN
LONDRES Y PARÍS
(1830 – 1850)» POR ROCÍO PLAZA
ORELLANA

Este otro trabajo es una investigación subvencionada por la Junta de Andalucía y su autora, Rocío Plaza Orellana, lo inicia en los últimos años del gobierno de Fernando VII, cuando en Londres y en París comenzaban a evidenciarse las sacudidas románticas; analizando más o menos el mismo periodo que el autor del libro anterior y ampliando su mapa geográfico a la capital del Reino Unido.

Fueron años de apertura, en los que las bailarinas españolas salieron al exterior, en busca de otros escenarios, donde exhibirse. Como Manuela Perea «La Nena» o Dolores Serral. En este libro se presentan los bailes españoles



de la época. Tales los fandangos, los boleros y seguidillas, la cachucha, la guaracha y el zapateado y las artistas que los ejecutaron en los principales teatros de Europa.

El estudio se complementa con curiosos, interesantes y preciosos documentos gráficos, de enorme interés, por ser muchos de ellos totalmente desconocidos del público y de los propios eruditos. Estas interesantes ilustraciones, reproducidas a color, han sido aportadas por el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía y le dan al libro un más que importante valor documental.

Otros documentos literarios, extraídos de las hemerotecas inglesas, aportan un no menos interesante apéndice documental. Todo ello, avalado por una amplia bibliografía y fuentes hemerográficas de París y Londres, que hacen del trabajo de Rocío Plaza Orellana, un meticuloso y excelente trabajo, acerca de los bailes andaluces en

las dos capitales europeas citadas, digno de figurar en toda biblioteca de los enamorados de nuestros bailes. La edición, a cargo de Arambel Editores, ha sido muy cuidada y el libro se lee con verdadero gusto y avidez.

«ANTONIO ARENAS: SEIS CUERDAS Y UNA VIDA»
POR PEPE VERDÚ Y EMILIO JIMENEZ

Si los dos libros anteriores son rigurosos trabajos científicos, llevados a cabo con verdadera erudición, este otro libro no quiere ni pretende ser otra cosa que una biografía, basada en el rico anecdotario del popular guitarrista flamenco, llamado Antonio Arenas, natural de Ceuta, recogida y ordenada por el periodista radiofónico José Verdú y ampliada y terminada por el fotógrafo Emilio Jiménez, amigo del tocaor y gran aficionado a la guitarra.

Una biografía más de las muchas escritas, últimamente, de un excelente artista actual de la guitarra de acompañamiento para el flamenco. Antonio Arenas ha viajado por numerosos países, ha actuado en teatros, tablaos y salas de fiestas, y le ha tocado a las más grandes figuras del cante y del baile. Desde Pastora Imperio a Caracol, Farina, Camarón de la Isla y la Paquera de Jerez, entre otros muchos. Y cuenta con una más que amplia discografía de más de trescientas grabaciones, en la que acompaña, entre otras, las voces de Antonio el Chaqueta, José Palanca, Antonio el dela Calzá, Juanito Maravilla, Antonio Molina, Juanito Mojama, Bambino, La Paquera, María Vargas, Pepe el Culata, La Perla de Cádiz, Rafael Romero, Terremoto, etc.

En este libro, Antonio Arenas, que



cuenta actualmente 76 años de edad, muestra su gran admiración por el Niño Ricardo, uno de los grandes maestros de la guitarra de acompañamiento, diciendo al final del libro que la guitarra ha sido y es su pasión «y que después de muchos años de abrazarla y de escuchar todo lo que se ha tocado y compuesto para ella, todavía no le he visto el final, ni creo que nadie llegue a vérselo alguna vez», queriendo decir con esto lo extensa e inabarcable que es la música flamenca, en la guitarra.

DISCOS

CURRO LUCENA,
«VIDA Y OBRA»

Tras la aparición en fecha aún reciente de un audiovisual sobre su figura y su cante, ya comentado en nuestro número anterior, el Ayuntamiento de su pueblo natal, la cordobesa Lucena, tierra del fandango más grande de Andalucía, acaba de publicar este otro DVD-ROM, con el que quiere rendir homenaje al gran cantaor, con un retrato de su vida y su obra.

El DVD-R cuenta con seis apartados fotográficos, cuatro álbumes de cartelera correspondientes a cuatro décadas de actividad artística y la inclusión total de su producción discográfica, con noventa y seis cantes, desde 1972 al 2002, más otros inéditos que alcanzan la suma de 120 cantes; amén de más de 200 recortes de prensa, alusivos al artista lucentino y el resumen de varias entrevistas radiofónicas..

Frasquito Luna, «Curro Lucena» para el mundo del arte flamenco, alcanza con este nuevo recopilatorio de su

vida y obra el cenit de su dilatada trayectoria artística, repleta de cabalidad y honradez flamenca, siempre fiel a la tradición y cultivada con verdadero gusto, conocimiento jondo y mucha afición por el verdadero cante flamenco.

MIGUEL DE LOS REYES:
«ANDALUCÍA CANTAORA»

Al cierre del presente número de nuestra revista, nos llegan dos registros fonográficos del nuevo sello andaluz «Ediciones Marita», de Sevilla, dedicados a recordar la «Andalucía Cantaora de Miguel de los Reyes» conteniendo uno de ellos 15 cantes por fiesta y el segundo 15 coplas o canciones. El primero se titula «El cante flamenco andaluz tal como suena» y el segundo «El folclore español tal como suena».

Con preciosistas cubiertas, la nueva editora fonográfica ha querido recordar lo mejor de la obra artística de este gran artista malagueño, llamado Miguel Quesada Falcón, de nombre artístico Miguel de los Reyes, que fuera un fiel continuador de la copla andaluza en todas sus variantes, especialmente festeras, nacido en 1929 y fallecido en 1999, después de pasear por todo el mundo, especialmente por los grandes teatros de Hispanoamérica, la canción andaluza y el cante flamenco.

Según los datos que incluye en las cubiertas de ambos discos, José Manuel López Mohiño, Miguel de los Reyes sintió, desde muy pequeño, la inclinación artística, cantando por las ventas de su tierra natal, Málaga. Debutó en Madrid, junto a Pepe Marchena y el guitarrista Ramón Montoya y, después de haber trabajado junto a estos y otros grandes artistas de su época, montó sus propios espectáculos, especialmente el llamado



«Ballet de Arte Español», compuesto por cantaores, bailaores, guitarristas y palmeros, alcanzando grandes éxitos.

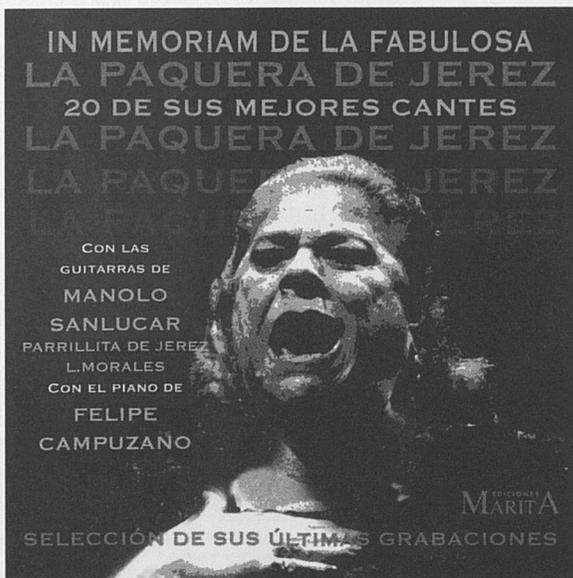
La amplia y rica discografía de este artista alcanzó la cifra de treinta y dos registros, de los cuales se ha seleccionado el amplio material sonoro que esta nueva productora acaba de poner a disposición del público, como homenaje a tan gran figura del cancionero flamenco y popular de Andalucía, injustamente olvidada.

HOMENAJE A JUAN VAREA

Con este título, la productora valenciana Saimel Ediciones S. L., nos ofrece un triple álbum, con el que su tierra natal, ha querido rendir homenaje a uno de sus hijos predilectos, el que fuera gran cantaor Juan Varea, cuya obra artística queda prácticamente recogida, totalmente, en este extenso recopilatorio, auspiciado por el ayuntamiento y alcalde de Burriana, con la colaboración de la peña que lleva el nombre del inolvidable cantaor, gran aficionado y exquisito conocedor de toda la gama de cantes flamencos.

Cuarenta y cinco cantes en total, han sido reunidos en este homenaje al cantaor castellonense. Entre los que se encuentran muchos de Levante, malagueñas, seguiriyas, tonás, caracoles, alegrías, soleares, tientos, fandangos, bulerías, serranas, martinets y zambras, con los acompañamientos guitarrísticos en unos cantes de Perico el del Lunar, y en otros de Manolo de Badajoz o del Niño Ricardo.

Una importante obra fonográfica que no debe faltar en ninguna buena discoteca flamenca.



CAMARON. BANDA SONORA

Al hilo del éxito de la película sobre su vida, aparece este otro recopilatorio de grabaciones originales de Camarón de la Isla, con las guitarras de Paco de Lucía y de Tomatito, en CD+DVD, que componen la banda sonora de la película.

El contenido del DC, recoge tangos, bulerías del Choza, seguiriyas de los grillos, fandangos del de la Calzá, alegrías, bulerías, rumba, sevillanas, jaleos, nana y otros registros, más el contenido del DVD que comprende el teaser de la película, el trailer y un video clip.

La producción fonográfica lleva el sello de Universal Music Spain, de Madrid, por acuerdo con Monoria Films. Interesante trabajo, recomendado para los seguidores del que fuera la más mítica figura del cante flamenco de los últimos tiempos.



IN MEMORIAN DE LA FABULOSA PAQUERA DE JEREZ

Otro recopilatorio más, este con los veinte mejores cantes de La Paquera de Jerez, en una selección de Ediciones Marita, extraída de sus últimas grabaciones, con las guitarras de Manolo Sanlúcar, Parrilla de Jerez y Luis Morales, amén del piano de Felipe Campuzano.

Veinte cantes, a base de bulerías, fandangos, tangos, tientos, bambera, alegrías, soleá, seguiriyas y otros aires flamencos, en los que la poderosa voz de la cantaora jerezana renace tras su aún reciente desaparición.

CURRO DE JEREZ: «GUITARRA SUENA»

Ocho mil copias de este disco del formidable guitarrista jerezano, hijo del que fuera gran cantaor Sernita de Jerez, se han vendido en pocos meses, según nos informa el propio artista, que ha tenido la gentileza, que agradecemos, de enviarnos un ejemplar de esta producción de Flamenco en el Foro, de Madrid, en el que Curro Jerez y su grupo interpretan, en la primera parte, tangos-rumba que canta Carmen Loreto; bulerías por Tahis Guerra y tangos y bulerías, de nuevo por Carmen Loreto.

Hay una segunda parte, consistente en concierto de guitarra flamenca, con cabaes cantadas por Enrique Lozano «El Pescao»; rondeña, seguiriyas y soleá; finalizando la grabación, con una tercera parte, dedicada

a un poema inédito recitado por el poeta Rafael Alberti; unos cantes de Enrique Morente, con el baile de José el Camborio y Lucía Real y unos fandangos, con los que Manuel de los Santos «Agujeta», echa la llave a este interesante disco compacto.

Junto a la guitarra, hay música de flauta, violín, bajo, cajón, arpa clásica, oboe, campanas y otros instrumentos, con los que se ha tratado de enriquecer esta curiosa grabación, cuya producción general ha estado a cargo de Julián Sanz. La voz de Rafael Alberti, fue grabada en Roma, en 1974. El disco se lo dedica Curro a su padre Sernita de Jerez.

JOSE PARRONDO: «LUCERO DE ANDALUCÍA»

Con la extraordinaria guitarra de Manolo Franco, Ediciones Marita ha lanzado este disco del magnífico cantaor José Parrondo, que interpreta en este DC un romance, tangos, soleá por bulerías, aires abandolaos,





milonga, mirabarás, soleá apolá, tanguillos, alegrías, nana y bulería, con buena voz y excelentes maneras decidoras.

El disco ha sido grabado en los estudios Audiorama de Alcalá de Guadaíra y casi todas las letras que canta el artista, incluido el romance, dedicado a Carmona (Sevilla), son originales del profesor José Luis Rodríguez Ojeda.

José Larrondo es «Antorcha del Cante» de Mairena del Alcor y posee otros muchos premios, conquistados en buena lid, en La Unión, San Fernando, Carmona, Nerja (Málaga), Córdoba, Lo Ferro, Lebrija, Trebujena y Sevilla. Ha cantado en buena parte de Europa y posee otras grabaciones, tanto en solitario como compartidas con otros cantaores.

LIBRO - DVD VIDEO

«RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE FLAMENCO»,
DE RADIO TELEVISION
ESPAÑOLA

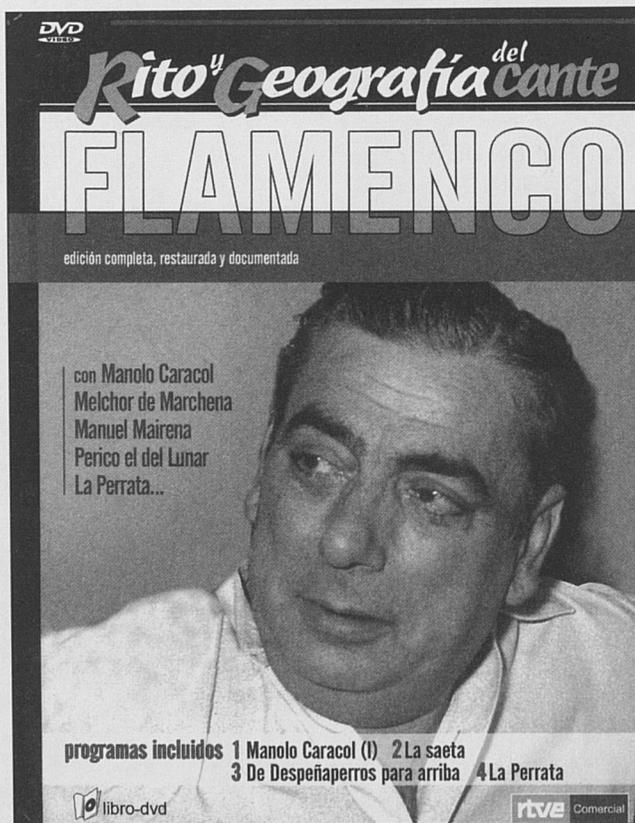
Hemos recibido una nueva entrega de «Rito y Geografía del Cante Flamenco», con un estuche, conteniendo los volúmenes VI, VII, VIII y IX, dedicado el primero de ellos a la mítica Fernanda de Utrera, a el Vino y el flamenco, Extremadura y Portugal y al fabuloso guitarrista Melchor de Marchena.

El segundo volumen recoge cantes de Bernarda de Utrera, Antonio Mairena, Perrate de Utrera, El Lebrijano, Tomás Torre (hijo de Manuel)

y otros cantaores, entre ellos algunos de la familia de los Torre.

El tercer libro DVD-Video incluye cuatro programas, en los que aparecen actuando Paco de Lucía, Tío Borrigo, Parrilla de Jerez, El Choza, El Agujeta y, además de poder escuchar soleares y cantes primitivos sin guitarra, el Barrio de Santiago de Jerez también es protagonista de excepción.

Por último, el cuarto volumen, el IX de la colección incluye programas a base de Manolo Caracol, Melchor de Marchena, Manolo Mairena, Perico el del Lunar, La Perrata, etc.; haciéndose



también un completo recorrido a través del cante de la saeta y sus numerosas variantes en distintos lugares de la geografía andaluza. Además, en «De



Despeñaperros para arriba», podremos conocer el cante que se desarrolla en ciudades como Barcelona, Salamanca o Toledo, gracias a las comunidades gitanas y a los movimientos migratorios.

Lo más importante de este último volumen es una gran fiesta en casa de Manolo Caracol, en la última actuación de éste, lejos de tablaos y escenarios; con la participación de sus hijos, nietos y yerno Arturo Pavón; además de la cantaora jerezana Adela la Chaqueta, el guitarrista Melchor de Marchena y el poeta Rafael de León.

Como es sabido, la colección de libros y DVD-Video, «Rito y Geografía del

Cante Flamenco», se viene presentando por RTVE en edición completa, restaurada y documentada, bajo la acertada y exquisita dirección del flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu, autor igualmente de los textos y de toda la documentación que ha servido para la recuperación de estos importantes trabajos históricos que formaron, en su día, la serie de TVE, «Rito y Geografía del Cante Flamenco», que ahora edita, en magníficos soportes de libro y DVD-Video, la empresa Circulo Digital S.L. Todos ellos no merecen más que nuestros parabienes, por tan sobresaliente obra audiovisual.

